SULEIMAN JUBRAN

نقد أدبي
CRITIQUE

د. سليمان جبران

مجمع الأضداد

دراسة في سيرة

الجَوَاهِرْيّ

وشعره





د. سليمان جبران

مجمع الأضداد

دراسة في سيرة الجواهري وشعره





مجمع الأضداد : دراسة في سيرة الجواهري وشعره / نقد أدبي
د. سليمان جبران / مؤلّف من فلسطين
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
الإشراف الفنّي :
سعيد سيدي ®
خطوط الغلاف :
زهير أبو شايب / الأردن
الصفّ الضوئيّ :
مكتب الناشر ، عمّان ، الأردنّ
التنفيذ الطباعيّ :
سيكو للطباعة / بيروت ، لبنان

ISBN 9953-36-102-9

بـمـــاذا يــخــوِّفــنــي الأَرْذَلُونَ   ومـمَّ تخـــافُ صِـــلالُ الفــلا؟!
أيُسْلـبُ عـنـهـا نـعـيـمُ الـهـجـيـرِ،   ونـفـحُ الـرمـالِ، وبـذْخُ الـعـرا!؟

(من مقصورة الجواهري)

مقدّمة

في أواخر الأربعينات، بعد الحرب العالمية الثانية والتغييرات الكبرى التي أعقبتها في الظروف الموضوعية في العالم العربي، كانت ثورة الشعر المعاصر الشاملة، وعلى الأرض العراقية بالذات. في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الشعر المعاصر ارتفعت الاصوات الجديدة في العراق، السيّاب والملائكة والبياتي خاصة، لتحقّق كل ما سبقها من تنظير وتجريب في مجال تجديد القصيدة العربيّة، وتنتقل بالشعرية العربيّة الى المعاصرة والحداثة في فترة وجيزة. لم يكن «الشعر الحرّ» أو **شعر التفعيلة** تجديداً في الشكل الإيقاعي فحسب، بل كان ثورة شاملة بدأت بكسر الإيقاع التقليدي ونظام البيتية الصارم، لتفتح القصيدة العربية في وجه تيارات التغيير الحديثة، وتمضي بها سريعاً الى المعاصرة، ثم الى العالميّة أيضاً.

هذه الثورة الحاسمة في الشعرية العربية يتصل بها سؤال كبير: لماذا كانت هذه الثورة في العراق بالذات، وما الأسباب الموضوعيّة والخاصة التي أدّت الى انتقال «زعامة» الشعر من وادي النيل الى أرض الرافدين، في الخمسينات والستينات، على الأقل؟ في كتابنا **المبنى واللغة في شعر عبد الوهاب البياتي** حاولنا الإجابة عن هذا السؤال بالنظر في دواعي هذا التجديد في العراق عامة، وفي حياة البياتي الخاصة أيضاً. ونضيف هنا أن جذور هذا التجديد كانت، بالذات، في شعر محمد مهدي الجواهري، آخر الكلاسيكيين الجدد وأكثر من اقترب بالقصيدة العموديّة من القيم والحساسيات المعاصرة.

لم يحظَ الجواهري، في رأينا، بالعناية التي يستحق من النقاد والدارسين. كما أن شهرته، وقد ملأت العراق وشغلت الناس فيه، لا تكاد تتعدّى بعض الأوساط اليسارية من المثقفين والأدباء في العالم العربي. ليس من شأننا هنا تقصّي الأسباب وراء هذا «التعتيم» على الجواهري في البلاد العربية. [illegible] لا نشكّ في أن القيم

الثورية التي تحملها القصيدة الجواهرية هي أهم هذه الأسباب. فهل من مصلحة لأيّ نظام أو أيّ مؤسّسة تقليدية في العالم العربي، في إذاعة هذا الشعر الذي يحرّض على الإطاحة بالأنظمة الجائرة والمؤسّسات التقليدية والمواضعات البالية، بأسلوب حافل بالعنف والثورة؟

بداية هذه الدراسة كانت محاولة للوقوف على سرّ هذه الشاعرية الفذة: ما هي المقومات الفنية في القصيدة الجواهرية، وكيف تأتّى لهذه القصيدة الجمع بين الصياغة الكلاسيكية والقيم الحديثة، لتنال بذلك إعجاب التقليديين والمجدّدين من النقاد والشعراء على حد سواء؟ إلاّ أن النظر في القصيدة ذاتها سرعان ما اضطرنا الى النظر في سيرة الشاعر أيضاً، وفي البيئة السياسية الثقافية في النجف حيث كانت سنوات تكوينه ونشأته. ذلك أن القصيدة الجواهرية تتصل اتصالا حميماً بحياة الشاعر العاصفة المتناقضة، وبالتربة النجفية المتميزة التي نبت فيها، حتى يمكن القول إن شاعرية الجواهري هي انعكاس صادق للبيئة النجفية الخاصة والسيرة الجواهرية الحافلة بالاضطراب والتناقض.

عدنا إلى سيرة الجواهري فوجدناها لا أقلّ إثارة من شعره وفنّه. في سيرته، كما في شعره، وجدنا كل التناقضات التي يحفل بها مجتمع نامٍ ينظر بإحدى عينيه الى الحاضر ويشدّ الماضي عينه الأُخرى فلا تستطيع منه فكاكاً. قرأنا كل ما وصلت إليه أيدينا من أخبار الشاعر وأحداث حياته المتضاربة لدى الكتّاب والدارسين، وجميعهم من العراقيين الذين عرفوا الشاعر وعايشوه. إلا أن أهم المصادر للوقوف على هذه السيرة القلقة كان بلا شك كتاب ذكرياته الذي أصدره في دمشق في مجلدين اثنين كبيرين. في «سيرته الذاتية» هذه سرد الشاعر بصراحة وصدق كل ما وعته ذاكرته، وهي ذاكرة نادرة فعلاً، من أحداث حياته وأحداث العراق المتداخلة بسيرته، حتى يمكن اعتبار هذا الكتاب مصدراً تاريخياً لفهم الحياة السياسية في العراق المعاصر، لا أقل منه مصدراً لفهم الجواهري والشعر في العراق عامّة. يحفل الكتاب بالاضطراب الشديد والاستطرادات والاستدراكات، إلاّ أن ذلك يساعد في

رأينا، على فهم سيرة الشاعر ونفسيته لا أقل من اعترافاته الصريحة وأقواله المباشرة!

من هذه المراجع جميعها تجمعت لدينا الخيوط الرئيسة لتشكيل **المدخل** الذي بدأنا به هذه الدراسة، وحاولنا الوقوف فيه على عوامل نشأته وتكوينه حتى أوائل العشرينات، ثم عرضنا لسيرة الجواهري الشاعر مقتصرين على «المحطات» الهامّة والأحداث البارزة ذات الصلة بشاعريته وشعره.

بعد هذا المدخل، الذي يشكّل في رأينا خلفية هامّة لفهم الشاعر وشعره، تناولنا شعر الجواهري بالدرس والتحليل، فوقفنا على مراحل تطوّره الفني والسمات البارزة في كل مرحلة، مؤكدين بشكل خاص مرحلة الأربعينات والخمسينات من شاعرية الجواهري باعتبارها مرحلة النضج التي عُرف بها الشاعر أساساً وبلغ بها قمة فنّه الشعري.

رغم اعجابنا الذي لا يخفى بشاعرية الجواهري، حاولنا تناول سيرته وشعره بموضوعية وتجرّد، وعسى أن تساهم دراستنا هذه في التعريف بهذه الشاعرية الفذّة ومكانتها في تاريخ الشعر المعاصر.

مدخل: في السيرة الجواهرية

1. ظروف التكوين والنشأة

لم يُسأل الجواهري عن عمره مرة الاّ حاول المداورة والمراوغة لعلّه «يربح» سنتين أو ثلاثاً، «فلا شيء يزعج ذاكرة الجواهري القوية إلاّ الحديث عن عمره. فهو على استعداد لأن يزوّر كل وقائع تاريخ حياته من أجل عدم الاهتداء الى عمره الحقيقي»[1]. مسألة عمر الجواهري غدت «مشكلة» بحيث أفرد لها الدكتور علي جواد الطاهر ثلاث صفحات من مقدّمة ديوان الجواهري ليثبت آخر الامر أنه «وُلد يوم الاربعاء، السادس والعشرين من تموز سنة 1899»[2]. وسواء كانت ولادته في سنة 1899 أو 1900، أو 1903 كما يردّد هو غالباً، فان ذلك لا يغيّر كثيراً، ويكون على كل حال مولوداً في اوائل هذا القرن، في مطلع القرن العشرين.

اذا كان تحديد سنة ولادته بدقة غير ذي بال، فان الفترة التي وُلد فيها ذات دلالة كبيرة. فقد رأت عيناه النور والدولة العثمانية تعيش أيّامها الأخيرة، بحيث كان الشاعر شاهد زوالها في صباه. فالشعراء محمد سعيد الحبوبي (1849 ـ 1916)، وجميل صدقي الزهاوي (1863 ـ 1936)، ومعروف الرّصافي (1875 ـ 1945)، ومحمد رضا الشبيبي (1986 ـ 1965) نشأوا جميعاً وتثّقفوا في الدولة العثمانية، أمّا الجواهري فكان شاهد زوالها، كما ذكرنا، وشاهد قيام الحركة القومية العربية التي ورثتها، بشكل أو بآخر، بعد الحرب العالمية الاولى. «فهو لا جذور عثمانية له. إنه

1) البقيلي 1972، ص 33.
2) الجواهري 1982، I، ص 15. وستكون كل إشاراتنا القادمة الى هذه الطبعة من الديوان في ثنايا النص، على النحو الآتي: الديوان، رقم المجلد، رقم الصفحة. حول تاريخ ولادته انظر أيضاً: الدجيلي 1972، ص 19.

يأتي محمولاً على الموجة العربية العارمة، وهي تصعد، وتحتدم، وتصطدم بمطامع الغرب المتألب على العرب»[3].

نستطيع القول إذن إن سنوات تكوينه شهدت تحولات سياسية كبرى في هذه المنطقة: انحسار الدولة العثمانية وسقوطها، وقيام الدول العربية من مستقلة أو شبه مستقلة، ثم أخيراً بداية نضال الشعوب العربية الطويل في سبيل الاستقلال الحقيقي والسيادة التامّة: «كان الحكم العثماني البغيض يحكم بلادنا باسم الدين، وبالكرباج، ووعيتُ منذ البداية التململ الصاعد المطالب بالدستور وبالحقوق القومية والدينية، وكانت سوريا ولبنان والعراق تتحمل الثقل الأشدّ للاحتلال، والتمرد الأكثر للتخفيف من هذا الثقل، إذ كانت لا تقدر على التخلص منه، ولكن بين هذه البلدان الثلاثة تحمّل العراق الوزر الأكبر. وتحت وطأة الاحتلال العثماني كانت المشاعر القومية تتنامى، ويتّضح للمتوهّمين الحقيقة القاسية والمتخفية وراء القناع الديني، فكانت القوميات المغلوبة تنهض وتنتفض. جاء إعلان الدستور العثماني بمثابة فتيل تفجير لكل القوميات. وقد بدأ التفجر العربي من سوريا، واستمر حتى بداية الحرب العالمية الأولى، ثم شمل العراق والنجف بصورة خاصّة»[4].

أما مكان الولادة فهي مدينة النجف، بلد **الدين والثورة والأدب**. فالنجف، كما هو معروف، مركز هامّ من مراكز الشيعة في جنوب العراق، تقع على طرف الصحراء «فوق أرض ملحيّة عطشى بالرغم من أنها على مقربة ميل أو ميلين من مياه الفرات، على الحدّ الفاصل بين بساتين الكوفة والحيرة [...] وبين الصحراء الممتدة إلى نجد والحجاز حتى الربع الخالي»[5]. في النجف قبر الإمام علي بن أبي طالب، يأتي اليه المؤمنون من كل بقاع الارض لزيارته، «وفي النجف آثار علمية من القرن الخامس للهجرة، وقد انتقل النتاج الفكري الى النجف من كافة مدن الشيعة العلمية

3) جبرا 1982، ص 25.
4) الجواهري 1988، ص 73.
5) الجواهري 1988، ص 29.

التي تعاقبت في الظهور حسب الاحوال الاجتماعية والسياسية التي تنقّلت بهذه الطائفة من مركز الى مركز حتى رسخت المركزية الفكرية في النجف، وأصبحت هذه المدينة جامعة علمية ضمتها كليات عديدة، ولكنها بصورة غير منظمة، مبثوثة ومبعثرة، وقد نهضت المدارس في النجف من القرن السابع للهجرة الى يومنا هذا، ففي كل قرن تجدّ مدارس وتندثر أُخرى»[6]. كل ما في النجف لا بدّ أن يتصل، بشكل أو بآخر، بالدين، سواء في ذلك حياة الناس العاديين والتعليم والثقافة والتأليف، «فالزعامة الروحية المطلقة في النجف هي المهيمنة، وهي التي بعثت في الأُدباء وغير الأُدباء الشخصية المستقلة والكرامة التي ترتفع الى حدّ الجفاف في بعض الأحيان، فقيمة المرء في النجف تحدَّد بمعارفه، وبغير هذه لا يُحسب حسابه»[7].

في هذه المدينة المشبعة أجواؤها بالدين والتقاليد وُلد شاعرنا، بل إن ولادته كانت بالذات في بيت قريب من «الصحن العلوي»؛ المركز الديني التعليمي الهامّ في النجف: «كان البيت الذي وُلدت فيه ونشأت بقرب الصحن العلوي. ولذلك تفتّحت عيناي، أول ما تفتحتا، على هذه الفسيفساء الآدمية العجيبة، المتداخلة، المتعارضة التي يضمّها الصحن والحضرة والسور المرمري الذي يحوطهما، وتلك المدارس التي أشرت اليها، ولن أنسى في الجملة من ذلك ما يتعالى على مقربة من صحن الدار من غناء المغنين بأذان الفجر بخاصة»[8].

لعلّه يجدر بنا الإشارة هنا إلى ناحية غالباً ما يُغفلها النقّاد، عامدين أو دونما قصد، في كل ما يتصّل بالنجف والجواهري وتاريخ الشعر العراقي الحديث. ذلك أن الحديث عن النجف وعن هيمنة الدين عليها، وعن المؤسسات الدينية فيها هو، في الواقع، حديث عن الشيعة وعن التراث الشيعي وعن المؤسسات الشيعية أيضاً. النقاد

---

6) من مقدمة علي الشرقي، الجواهري 1973، ص 81.
7) الدجيلي 1972، ص 24.
8) الجواهري 1988، ص 35.

ومؤرخو الادب يتجنّبون الخوض في هذا المجال عادة، لِما في ذلك من حساسيات طائفية وتأكيد على الفروق والخلافات بين السّنة والشيعة في العراق، لكن ذلك لن يُعفينا هنا من التأكيد على الجو الشيعي والثقافة الشيعية والفكر الشيعي، في تناولنا لنشأة الجواهري وسنوات طفولته وتكوينه. لا يعنينا، في هذا البحث، الخوض في تاريخ الشيعة الطويل، منذ مقتل علي بن ابي طالب ثم ولده الحسين، وعلاقة هذه الطائفة بالسلطة المركزية على مرّ العصور. إلا أننا نستطيع القول، مع ذلك، إن الإحساس بالغبن التاريخي والاضطهاد السياسي الاجتماعي ظل يلازم هذه الطائفة منذ العصور الوسطى حتى أيامنا هذه دونما انقطاع، كما أن «جمرة التمرد» تبعاً لذلك لم تخمد يوماً في أبناء هذه الطائفة، وفي المراكز الشيعية الكبرى خاصة، بما فيها النجف طبعاً. «روح التمرد» هذه تنفجر حيناً وتخمد أحياناً، ولكنها تظلّ أبداً وإن غطّاها الرماد فاختفت من السطح. ولعلّ أحد العوامل الهامّة في استمرار الشعور بالغبن وروح التمرد هذه، بالاضافة الى العوامل السياسية الاقتصادية طبعاً، هو التراث الشيعي المتّصل جيلاً بعد جيل وعصراً بعد عصر. من هذه الزاوية لا يختلف الشاعر النجفي المعاصر عن الشريف الرضّي وشعراء الشيعة الأوائل، إلاّ بما تُمليه الظروف الموضوعية المتغيرة بين عصر وعصر، او دولة ودولة. هذا التراث «الثوري» المتواصل بحاجة إلى دراسة علمية متخصصة لا تقع في نطاق اهتمامنا هنا، ولكننا لا نُعفي أنفسنا من الإشارة العابرة إليه، لِما له من صلة بالنجف وبالجواهري ابن النجف وسليل هذا التراث وهذه الثقافة.

الجواهري نفسه يحاول التعتيم على الناحية الطائفية، ويؤكّد في سيرته الذاتية غير مرة الناحية العربية والثقافة العربية في النجف خاصة[9]، ولكنه في ذكرياته ذاتها يكرّس فصلاً كاملاً لخلافه مع ساطع الحصري[10]، مؤكداً بالتصريح مرة وبالتلميح أُخرى أن ذلك الخلاف لم يكن إلاّ على اساس طائفي، وأنه كان في آخر

9) المصدر السابق ص 73.

10) المصدر السابق ص 137 ــ 172.

الأمر ضحيّة التعصّب الطائفي ضدّ الشيعة، باعتباره ابناً «لجمهرة كبيرة، مسحوقة، طيلة هذه الخمسمائة عام»(11).

بالإضافة إلى مكانة النجف الدينية، بل ربما بسبب ذلك، وبسبب بعدها عن مركز الحكم، شكّلت هذه المدينة طوال الوقت مركزاً من أهمّ مراكز الثورة والتمرّد والمعارضة للحكم المركزي، سواء في الفترة العثمانية أو ضد الانجليز فيما بعد الحرب العالمية الاولى. يذكر الدجيلي انتفاضة النجف ضد الانجليز في سنة 1917 وقتل حاكم المدينة الإنجليزي، مما أدّى الى محاصرة المدينة خمسة وأربعين يوماً، «وبعد أن تم للإنكليز الاستيلاء على المدينة عوقب نحو مئتين منهم بالشنق والنفي»(12). إلاّ أن أعنف معارضة للحكم الانجليزي في النجف تمثّلت في ثورة العشرين التي شارك فيها الشباب ورجال الدين جنباً إلى جنب، وامتدت إلى معظم أنحاء العراق بحيث كان من الصعب على الإنجليز القضاء عليها: «هدمتْ هذه الثورة كل آمال الاستعمار البريطاني إذ انهارت المقاومة الانكليزية في أكثر أرجاء العراق على الرغم من أن أسلحة الثوار كانت بسيطة. ولم تقدر الحملة البريطانية على وقف الثورة العراقية إلا بعد أن استجلبت خمسين ألف جندي، وصرفت 40 مليوناً من الجينهات. على أن الثورة في نظر الشعب العراقي كانت حرباً مقدّسة، وأن رجال الدين هم الذين أفتوا بقداستها، وأن من يموت فيها كان مجاهداً في سبيل الله شهيداً»(13).

في هذه المقاومة للحكم البريطاني بعد الحرب العالمية الاولى، كان للشعر والشعراء دور هامّ. ولعلّ محمد سعيد الحبوبي هو خير من يمثّل هذه المقاومة للحكم الأجنبي، إذ سقط هذا الشاعر النجفي سنة 1916 في ساحة القتال ضد الإنجليز «فكان أول شاعر ومثقف يقود حرباً شعبية ضد احتلالين، تركي وانجليزي. ويكفيه

11) المصدر السابق، ص 138.
12) الدجيلي 1959، ص 38.
13) المصدر السابق، ص 47.

أنه مات أشرف ميتة. سقط في محراب صلاته في معركة الشعيبة، وهي السدّ الأول بوجه القوات البريطانية الزاحفة»[14]. كان الحبوبي، بشاعريته ووطنيته، قدوة لأبناء النجف الشباب، ومنهم الجواهري الذي تربطه بالحبوبي بعض القرابة أيضاً. يروي الجواهري في ذكرياته زيارة قام بها الحبوبي الى مجلس والده. فيصف الرهبة التي أصابته حينما طلبت اليه أُمه أن يدخل على المجلس بالشاي: «وضعتْ والدتي بيديّ صينيّة الشاي وأمرتني أن أصعد بها الى منزل والدي. وعندما وصلتُ ورأيت السيد [الحبوبي] بطلعته البهيّة ارتجفتُ فسقطت الصينية من يديّ، وعدت إلى والدتي خجلاً ومرتجفاً، فأعدّت الشاي من جديد وشدّت أزري لأَعود ثانية. لقد كانت صدمة الشعر عليّ شديدة الى حد يشبه التقديس، وقد أيقظت هذه الصدمة موهبتي الدفينة»[15].

أُسرة الجواهري نفسها لم تكن بعيدة عن جوّ الثورة ومقاومة الإنجليز أيضاً. فقد شارك والد الجواهري نفسه، وكان رجل دين وفقه جليلاً، في الثورة على الانجليز، بل إن الجواهري في ذكرياته يقرن وفاة والده بالنضال ضد الإنجليز: «في يوم من أيام صيف عام 1917 عاد أبي من قيادته فريقاً من العشائر في مجابهة الإنجليز في موقعة الكوت الثانية والسدّ الأَخير لزحف الجيوش البريطانية على بغداد. رأيت أبي ينزل أدراج السلّم المؤدّي الى الدهاليز الباردة (السراديب) ورأيت القدر ينزل درجات السلّم نفسه، الواحدة بعد الأُخرى [...] تكلّم وقال: ابني مهدي سأموت!»[16].

أما الجواهري نفسه فلم تذكر المراجع، ولا ذكر هو نفسه في سيرته الذاتية مشاركته في الثورة، فلعلّ سنّه لم تكن تسمح له بذلك، إلاّ أن البقيلي يذكر، على لسان الشاعر، أنه شارك في توزيع المنشورات المعادية للانجليز في مدينته النجف: «قبيل الثورة العراقية دخل الانجليز العراق عام 1917. كنتُ في الخامسة عشرة او

---

14) الجواهري 1988، ص 75.

15) المصدر السابق، ص 67.

16) المصدر السابق ص 81.

الرابعة عشرة [يصرّ على أن ولادته كانت سنة 1903!]، وفي أثنائها كنت أقوم بتوزيع المنشورات السريّة ضد الانكليز [...] وقد تولّيت بنفسي مهمّة إلصاق المنشورات على أبواب الصحن الكبير، وهي أهم نقطة حسّاسة في النجف، ومن يمسَك متلبّساً بذلك يُعتبر عمله جريمة كبرى»[17].

ثم إن النجف، فوق ذلك كله، هي مركز التراث والثقافة والشعر بوجه خاصّ. نقرأ وصف الجوّ الثقافي الأدبي هناك فيخيّل إلينا أن المدينة كلها مدرسة واحدة كبيرة لتلقين التراث والادب والشعر، سواء في المؤسسات المختصّة أو في المجالس التي تُعقد في البيوت أو حتى في الشارع والأماكن العامّة: «كانت النجف في ذلك الوقت تزدحم بالنوادي العلميّة والادبية. فكل له محفل يؤمّه أنصاره ومعارفه من هواة الأدب. ولم تكن تلك النوادي بالمعنى المألوف لنا اليوم، لها مناهجها المقررة وأنظمتها المؤقتة، وإنما كانت بيوتاً تفيض بعضها الى بعض، وشعراء يألف بعضهم بعضا، تجمعهم رابطة العلم والمعرفة الإنسانية [...] إن النجف في ذلك العصر تكوّن محفلا أدبياً ضخماً تجود فيه قرائح الكتاب والشعراء»[18].

كان للنجف آنذاك نوع من الاستقلال عن الحكم المركزي، جعلها تتمتع بالحرية الثقافية في الطباعة والنشر، بحيث غدت مركزاً للعربية وعلومها أيضاً، بالإضافة الى مركزها الديني، وذلك بخلاف بغداد العاصمة التي كانت تخضع للسلطة المركزية مباشرة، سواء في الفترة العثمانية أو بعد الحرب الأولى تحت حكم الانجليز: «كانت النجف تعيش في جو من الحرية لم تعرفه مدن العراق الأُخرى، فلم يكن النشاط الفكري في النجف يخضع لسلطة الدولة العثمانية، كما لم يخضع لسلطة بغداد بعد إقامة المملكة العراقية الحديثة عام 1921. واستمرت النجف تتمتّع بحريّة العمل الفكري بعيداً عن قوانين المطبوعات والرقابة»[19].

---

17) البقيلي 1972، ص 41.

18) الدجيلي 1972، ص 24.

19) العلوي 1986، ص 254؛ وانظر أيضاً: الجواهري 1988، ص 73.

يجدر بنا التأكيد هنا على هذا الفرق بين الثقافة السائدة في بغداد، في أواخر الدولة العثمانية، وتلك الغالبة على المدن الشيعية، وخاصة النجف. كانت بغداد مركز السلطة، وفيها المؤسسات والمدارس الحكومية الرسمية الخاضعة لسياسة الدولة ومناهجها الرسمية التي ترمي الى نشر العثمانية والتتريك. أما النجف والمدن الشيعية الأُخرى فكانت الثقافة السائدة فيها إسلامية عربية، لا تتأثر مباشرة بالسياسة العليا والمناهج الرسمية للدولة العثمانية: «نحن أمام مصدرين للتعليم والثقافة في العراق: مصدر رسمي لتتريك العرب، ومصدر ديني في النجف والأعظمية والكاظمية وكربلاء، يتمّ فيه تعريب الأجانب فضلاً عن مهمة التعليم الأساسية. وباعتقادي فإن ذلك ساعد على اعتبار النجف تاريخياً الأرض العراقية الأولى التي نمت فوقها الأفكار الإصلاحيّة»[20].

كانت المدارس والنوادي والمحافل في النجف تُعنى عناية كبرى بالدين، من قرآن وحديث وفقه، وبالعربية من صرف ونحو وبيان وعروض، وبالتراث الأدبي القديم من الجاحظ وابن قتيبة حتى ابن خلدون، إلاّ أن الشعر كانت له المنزلة الأولى بين هذه العلوم والموضوعات، فالأحداث السياسية يخلّدها الشعر، والمناسبات الدينية والاجتماعية لا بدّ أن يُنظم فيها الشعر وتُتلى القصائد: «ما من مناسبة إلاّ وكان الشعر حاضراً فيها، يجري كالطعام والماء. فإذا كانت المناسبة فرحاً زغردت القصائد جميلة كالأغاني، وإذا كانت المناسبة حزينة خيّمت القصائد مذكّرة بالحادث الجلل أو غير الجلل. وبعد هذه المجالس تعود تلك القصائد وأصحابها حديث الناس من جديد حيث يقيَّم كل ذلك ويجادَل فيه، ولتأخذ هذه القصيدة أو هذا الشاعر محلّهما من الإعراب في موازين النقد قدحاً أو مدحاً أو فيما بين هذا وذاك. وكان الشعر متعة المجالس الأثيرة، حيث المطاردات الشعرية التي تمتدّ ليالي وأياماً، وفي المقدِّمة منها مسابقة التقفية الصعبة، حيث يقرأ المتسامرون هذا البيت وذاك ويتركون للآخرين استنباط القافية...»[21].

20) العلوي 1986، ص 18؛ وانظر أيضاً: الجواهري 1988، ص [illegible]

21) الجواهري 1988، ص 70.

الشعر إذن هو الصوت الأعلى في المناسبات والحفلات، والشعر ايضاً هو مجال المسابقات والمنافسات سواء في «المطاردة» او في القدرة على حفظه غيباً، والشعر تبعاً لذلك هو مجال الشهرة والصيت بين الناس. ثم إن الشعر فوق ذلك كلّه هو الصوت العالي والألحان ترتّل ترتيلاً على «المنابر الحسينية» التي تقام في المناسبات الدينية تذكيراً بنكبة أهل البيت ومقتل الحسين «شهيد الطفّ» خاصة: «إن مآتم العزاء التي تقام لوفاة عالم من علماء النجف تشكّل حلقة أدبية يُلقى فيها من أجود الشعر وأعذب الالحان. هذا الى جانب المجالس التأبينية القائمة ليل نهار لعزاء الحسين في عرض السنة وطولها، يُلقى فيها من ريّق الشعر وأجود القريض الذي يكوّن مادة أدبية كانت من أسباب نموّ الشعر في العراق وعاملاً من عوامل ارتفاعه»[22].

يلفت النظر في هذا المجال أن الشعر في النجف لم يكن من نصيب «الخاصة» فحسب، كما هي الحال في معظم المدن العربية آنذاك، بل هو أيضاً من اهتمامات الناس العاديين جميعاً، وخصوصاً «الشعر الشعبي» الذي يتردد في المناسبات الدينيّة: «في مدينتي النجف يرى المرء العجب العجاب، فحتى القصّاب أو البقّال، إذا أراد الاستراحة من عناء العمل، قرأ شيئاً مما يُتلى على المنابر الحسينية، أو على الأقل فمن أبلغ ما كان يتغنّى به الشعراء الشعبيون الأوائل. وبلدتي من هذا المنطلق الأدبي تتميّز عن كل مدن العراق، بل عن كل البلاد العربية. من هنا أقول إن الظاهرتين الدينية والأدبية كانتا تلتقيان وتصبّ كل منهما في مجرى الأُخرى»[23].

يهمنا التنبيه هنا الى أن هذا «الشعر الشعبي» الذي كان يُلقى على المنابر ويتغنى به القصّاب والبقّال هو، في الواقع، الشعر الشيعي الذي يؤلّف ويُلقى في المناسبات الدينيّة، وفي ذكرى مقتل الحسين بشكل خاصّ. لقد ظلت جمرة المأساة الحسينية، منذ أيام يزيد وحتى عصرنا هذا، حيّة نابضة تأبى الانطفاء، تتجدّد بتجدّد

22) الدجيلي 1972، ص 25.

23) الجواهري 1988، ص 65.

الأيام وتتواصل في الطقوس التي تقام، وفي الشعر يُكتب ويُلقى، سواء في ذلك الفصيح منه أو العاميّ. لا أعرف اذا كان هناك دم، عند العرب وغير العرب، ظلّ مئات السنين على هذا النحو حاراً يبعث على الأَسى ويحرّض على النقمة والثأر، كدم الحسين بن علي «شهيد الطفّ». هذه المأساة القديمة هي المحور من هذا الشعر الديني/ السياسي، بها يقوم ويتواصل ويتجدد وهجه، بل ربما هي محور كل الحياة الدينية الثقافية في النجف وفي غيرها من مدن الشيعة أيضاً.

إلى جانب هذا الرافد الكلاسيكي الواضح من دين وأدب، وفي موازاته، عرفت البيئة النجفية، وخاصة جيل الشباب منها، رافداً تجديداً عصريّاً هاماً كان يصلها عن طريق المجلات المصرية والسورية التي تحمل هذا الفكر الجديد مكتوباً بأقلام الأدباء العرب المجدِّدين أو مترجماً عن اللغات الاجنبية: «كانت بيئة الجواهري تستقبل الأفكار الحديثة في المطبوعات المصرية والشامية، فانعقدت صلة بين أُدباء مصر والشام من جهة وأُدباء النجف من جهة أُخرى. وكانت اللقاءات الفكرية والأَدبية تتمّ على صفحات مجلّات الهلال والمقتطف والكاتب المصري والعرفان اللبنانية ولسان العرب البغدادية والهاتف النجفية والف باء الشامية»[24]. الجواهري نفسه يسجّل اطلاعه على الفكر التجديدي بعد وفاة والده خاصة واستقلاله الى حد بعيد في قراءاته بمساعدة اخيه عبد العزيز وبعض أصدقائه من شباب النجف، فيقول: «كانت هذه النخبة الطليعية [اخوه عبد العزيز وزملاؤه] التي لا يتجاوز عددها أصابع اليدين تتناول كل ما تقرأه بحثاً ونقاشاً وتساؤلاً في مجالات السياسة والأَدب والشعر الجديدة برمّتها على المجتمع النجفي بخاصة وعلى العراق بعامة، ساخرة بجمود القديم ومعجبَة بالتحرر الحديث، وكنت أتسمع أحاديثهم بلهفة، أنا الخارج تواً من وصاية والدي، وأشارك فيها، وكنت ألتقط من مكتبة شقيقي الكتب الجديدة التي كنت أتشوق اليها»[25]. بقي أن نستدرك هنا أن هذا التيار

24) العلوي 1986. ص 254.

25) الجواهري 1988. ص 86.

التجديدي، وإن كان وصل الى النجف عن طريق المجلات المصرية والسورية، ما كان في ظننا ليغالب التيار الكلاسيكي الطاغي على البيئة النجفية، بحيث نستطيع الحكم مطمئنين أن الجو المهيمن في النجف آنذاك ظلّ بلا ريب الجو التقليدي المشبع بالتراث الديني والأدبي. ثم إن الجواهري كما يؤكد أعلاه لم يتعرف الى هذا التيار الجديد إلاّ بعد وفاة والده، وبعد سنوات عديدة قضاها مكبّاً على علوم الدين والتراث في نظام صارم يبلغ حدود القسوة أحياناً.

في هذه البيئة النجفية المشبعة بالدين والثورة والتراث الادبي القديم، وُلد شاعرنا الجواهري فلننتقل الآن الى النظر في بيئته الخاصة، وفي العوامل التي شكّلت شخصيته وفكره في سنوات تكوينه الاولى.

وُلد الجواهري في أُسرة نجفية تنتمي الى عائلة عريقة عُرفت في النجف بتميّزها في العلوم الدينية والأدب والشعر: «وُلدتُ ونشأت في بيت ديني، عربي، متوسط وعريق كذلك، يجاور المرقد العلوي، مكوّن من بضع غرف تحيط بساحة يتوزع منها الضوء والهواء. ويتوسط الباحة حوض ماء نغسل فيه وجوهنا، ونتطهّر فيه، ونغسل فيه ملابسنا»[26].

تقوم شهرة هذه العائلة أساساً على المكانة المرموقة التي كانت للشيخ محمد الحسن في علوم الدين والفقه. فقد ألّف هذا الفقيه كتاباً هاماً في الفقه سمّاه: «جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام». وهو أحد «ثلاثة كتب لا يمكن أن يرشّح في الاجتهاد إمام ما لم يدرسه. وصار صيت الكتاب حتى عُرف به مؤلفه [...] وإذا أنجب أعلاماً كانوا أولاد صاحب الجواهر، وجواهريين، وآل الجواهري» (الديوان I، ص 16). ويذكر الدجيلي المكانة الرفيعة التي كانت للشيخ الفقيه محمد الحسن، فيصفه بأنه «كان المرجع الديني الأعلى للأقطار التي يقطنها الإمامية في كل أطراف المعمورة»[27].

---

26) المصدر السابق ص 40.

27) الدجيلي 1972، ص 22.

الشيخ الفقيه محمد حسن الجواهري هو والد جدّ شاعرنا. فالاسم الكامل للشاعر الجواهري هو: مهدي بن عبد الحسين بن عبد علي بن محمد حسن. وهكذا فإن اسم شاعرنا الحقيقي هو مهدي، ثم أُضيف إليه «محمد» من باب «خير الاسماء ما حمّد وعبّد». كما كانت لعائلة الجواهري علاقات نسب قوية بأشهر العائلات النجفية، وخصوصاً عائلة «كاشف الغطاء» وعائلة «بحر العلوم». فجدّة الشاعر «صيتة» تنتمي الى آل «كاشف الغطاء»، وقد عُرفت بذكائها وحكمتها وشخصيتها القوية. يذكر الجواهري جدته هذه، ويصف مأتم العزاء الذي عُقد عند وفاتها، بخلاف العادة الجارية في عقد مآتم العزاء للرجال فقط، فيقول: «وهي امرأة تملك من رجاحة العقل وقوة الشخصية، ما غطّت بهما على اسم والدي، فكانوا يسمّون بيتنا «بيت صيتة»، وليس باسم والدي المدوّي، وعند وفاتها ولتشابك العروق الذي كان يمتاز به بيتنا، فقد أُقيم لها مجلس عزاء، هو الأول من نوعه، وتمرّد على التقاليد المعروفة في كل انحاء العراق [...]. لقد تقاطر على مجلس عزائها كبار رجالات المدينة، والصفوة من العلماء والادباء والشعراء»[28].

اذا كان الجواهري وصف أُسرته بأنها «بيت ديني عربي متوسط وعريق كذلك» فلعلّه يعني أنها متوسطة من حيث وضعها المادي، لا من حيث مكانتها الاجتماعية بين العائلات النجفية. بل إن أُسرته كانت، فيما يبدو، تشكو الفقر أيضاً، وكان والده يحاول إخفاء هذا الفقر عن عيون الآخرين «في البيئة النجفية والعوائل العريقة»[29]. من ناحية أُخرى يبدو الجواهري معتداً بعائلته، فخوراً بمركزها الديني العالي ومكانتها الاجتماعية المرموقة، يعتبرها «واحدة من أثقل العوائل الدينية وزنا.. إلى جانب عائلتَي كاشف الغطاء وبحر العلوم»[30]. وفي رأي الدجيلي أن الجواهري لا يعتز بعائلته فحسب، بل هو يفضّلها على سائر العائلات الاخرى:

---

28) الجواهري، 1988، ص 65 ـــ 66.

29) المصدر السابق، ص 46 ـــ 48.

30) البقيلي 1986، ص 42.

«والجواهري من جانب آخر قبلي أرستقراطي يرى منزلة كبيرة لعائلته. والحق أنها خدمت المعارف والدين، كما ساهمت مساهمة فعّالة في الجوانب الوطنية، إلا أنه يضعها في القمة، وأنها يجب أن يُحسب لها حساب لا كبقية العائلات»[31].

أما والد الجواهري، عبد الحسين، فقد بدأ حياته ميّالا إلى الشعر والأدب، بل كتب الشعر أيضاً، واشتهرت قصائده في البيئة النجفية، لكنه أخذ يهتمّ بالفقه وعلوم الدين أكثر فأكثر، حتى هجر الشعر اخيراً، وانصرف بكليته الى الفقه، كما حدث للشاعر محمد سعيد الحبوبي: «لقد بدأ والدي حياته شاعراً، وديوانه الصغير المخطوط هو الآن في مكتبة «آل كاشف الغطاء» في النجف، والتي وُهبت للدولة بعدئذ، ثم انتهى فقيهاً. وأرادني ان أبدأ من حيث ما انتهى إليه»[32]. بالإضافة الى علمه وثقافته، كان والد الجواهري وطنياً صادقاً شارك في القتال ضد الانجليز، كما ذكرنا آنفاً، وتحلّى بشجاعة نادرة في قول الحقّ، وهي الخلة التي ورثها عنه ولده الشاعر الجواهري[33]. من ناحية أُخرى يحدّثنا الجواهري في ذكرياته أن والده كان يعاني عقدة فقد الزعامة في العائلة الجواهرية. كان يعتبر نفسه جديراً بهذه الزعامة، بعلمه وثقافته ومكانته الاجتماعية، ولكن غيره استطاع تحقيقها بماله وأملاكه وقدرته على التحايل: «لقد نشأتُ ووجدت أمامي عقدة تحكم البيت، هي إحساس والدي بالضيم الشديد من أن لا يكون الزعيم، بجدارة، للأسرة الجواهرية. ولكن والدي، وأنا أعتذر له وأُعاتبه. يبدو أنه لم يفهم الواقع المرّ الذي آلت اليه زعامات العوائل النجفية، بل وكل بيوتات العراق وما شابهها، فقد أصبح المال والأملاك المتوارثة والقدرة على التحايل وعلى إعطاء الأبّهات حقها من المظاهر، فضلا عما يمتاز به الواحد عن الآخر من الدهاء في ذلك، أساس الزعامات الأولى»[34]. كأني بالشاعر الجواهري، وهو يشرح ويفسّر «عقدة» الزعامة الضائعة

31) الدجيلي 1972، ص 36.
32) الجواهري 1988، ص 68.
33) الدجيلي 1972، ص 33.
34) الجواهري 1988، ص 45.

لدى أبيه، يشاركه هو ايضاً هذه «العقدة» وهذا الإحساس!

«عقدة» الزعامة الضائعة هذه يبدو أنها كانت أحد الاسباب وراء هجر الوالد الشعر وانصرافه الى الفقه وعلوم الدين بكل ما يملك، ليواصل بذلك تراث جدّه «صاحب الجواهر» الذي بلغ بعلمه وكتابه في الفقه الزعامة والذيوع في النجف وخارجها. وربما كان ذلك أيضاً هو الدافع لإصرار الوالد، وقد رأى في الطفل مهدي مخايل الذكاء، على سلوك ولده أيضاً طريق الفقه والعلوم الدينية: «ولكن قرار الوالد لا يُردّ. فقد اختار لي طريقاً لا يحيد عنه، هو أن يجعل مني، الى جانب ذلك كله، فقيهاً نابهاً يُعيد المجد الغابر لِـ «صاحب الجواهر»»[35].

عهد الطفولة الاولى له دور حاسم في تشكيل شخصية المرء ونفسيته. يكبر الانسان فيتعرف على الحياة ويختبرها، ويتعلم ويتثقف، ويكتسب الدروس والعبر من تجاربه الذاتية، إلاّ أن البذرة الاولى تظل عادة ملازمة له مهما تحوّلت أو تحوّرت. بل إن الجواهري يغالي في تقييم هذه المرحلة من العمر حتى يزعم أن سنواته العشر الأولى ظلت العامل الأول والأخير في تشكيل كيانه وبناء شخصيته، وأن جذوره ظلت في النجف أبداً، رغم طول السنين واختلاف المدن والبلدان التي عاش فيها: «رغم أني نقلت رحالي من أرض لأرض، مسافراً أو متنزهاً أو شريداً، إلاّ أن جذوري بقيت في تلك المجدبة الواقعة بين الصحراء والبساتين ونهر الفرات. ورغم أني قاربت التسعين، فأنا في حقيقتي، لمن لا يعرف هذا السرّ، ذلك الطفل الذي لم يتجاوز العاشرة من عمره. وكل كياني المتضارب، المتصاعد، المتنازل، المتخالف، المتناقض يقوم على هذه الحقبة الأولى من حياتي»[36].

في حديثه عن طفولته الأولى يذكر الشاعر، أكثر ما يذكر، أنها لم تكن طفولة عادية، حافلة باللهو والعبث والالعاب، كطفولة كل الصغار. أراد له أبوه أن يكبر

---

35) المصدر السابق. ص 55.

36) المصدر السابق. ص 39.

فقيهاً بارزاً، يواصل تراث جدّه صاحب الجواهر وأبيه نفسه، فحرمه من أيام الطفولة الجميلة، أو كاد، ليتخطّاها الى عالم الكبار، عالم الدين والفقه والفكر مباشرة: «شاء والدي، ولسوء الحظ، أن يدفعني دفعاً الى عالم الكبار ووجاهتهم المتزمّتة مختزلاً طفولتي فوق ما تتحمل، بل لاغياً لها أحياناً. والأشدّ مرارة هو أنه فعل ذلك بدافع الحبّ... ومن فرط هذا الحبّ تحتّم علي أن أنام الى جانبه كلما أخذ قيلولته، وقد استمر هذا الحال حتى قبل وفاته المفاجئة»(37).

كان أبوه، كما يظهر في ذكريات الجواهري، مثال الاب التقليدي الذي يؤمن أنه موكّل بخلق ابنه كما يريده هو، يحكمه بمنطقه هو، ويفرض عليه ما يراه هو في مصلحة الصغير، واذا ما خرج هذا الطفل عن الخطّة المرسومة فالعقاب كفيل بردّه الى سواء السبيل: «كان والدي غضوباً حاداً في طباعه، ولكن حدّته معي تزداد باطّراد حبه لي ورهافته على نباهتي. فأنا الوحيد بين إخوتي المطالَب بأن لا أقصر أبداً في التحضير والحفظ... واذا ما ارتكبتُ يوماً «جريمة» كهذه فالويل لي من غضبته وعقابه. ويكفيني خوفاً ورعباً أن تحمرّ عيناه غضباً»(38).

ظلّ الجواهري ظلاً لأبيه، يشدّه والده الى طريق وتميل نفسه الى اخرى فيسلكها سراً، ولم يتحرر تماماً من هذا الحكم الثقيل والنظام الصارم الاّ بوفاة أبيه عند بلوغه السابعة عشرة من عمره: «بعد وفاة والدي انفردت بشخصي وتفردت بشخصيتي، مثلما ينبغي لكل مخلوق. قبل ذلك كنت مجرد ظلّ له ولوصايته المحكمة علي. ورغم أنه اضطر في الفترة الاخيرة ان ينزل على حكمي بعد أن يئس في صرفي عما خُلقت لاجله، فإن فترة التنازل كانت قصيرة جداً بالقياس الى فترة الإملاء والتلقين [...]. بعد رحيله خرج الشاعر الحبيس من جبّة الفقيه ورجل الدين التي فُرضت عليه»(39).

37) المصدر السابق، ص 49.

38) المصدر السابق، ص 54.

39) المصدر السابق ص 85؛ وانظر أيضاً: العلوي 1986، ص 21 ـــ 22.

في نطاق هذا النظام الصارم لتعليم الجواهري وتنشئته، يبدأ الطفل الصغير تعلّم مبادىء القراءة والكتابة وبعض الآيات القرآنية، وهو ما يزال في الخامسة: «تناوب عليّ وأنا الطفل الغض كثرة متخالطة من المعلمين، لقّنوني ما يصعب على الكبار تعلّمه. فقبل الخامسة علّمني شقيقي «عبد العزيز» وابن عمتي «علي الشرقي» القراءة والكتابة. وتعلّمت أوائل سور القرآن عند «ملة ام جاسم» [...] هناك تعلمت مع أقراني «جزء عم» ونحن نتهجاه بصوت عالٍ»(40).

في السادسة أو السابعة من عمره ينتقل الى مرحلة «رسمية» في دراسته، فيلتحق بكتّاب في المدينة، في أحد لواوين الصحن العلوي، يُديره معلم اسمه «جناب علي» «ذاع صيته بين الناس لقسوته على الاطفال ومعاملتهم بالشدة والصرامة»(41). بعد كتّاب «جناب علي» يلتحق بالمدرسة الابتدائية العلويّة في النجف، فيتعلم فيها حتى الصف الخامس، وإذ ينتقل منها الى المدرسة الرشدية ليواصل تعلمه تنشب الحرب العالمية الاولى، فيكون الاحتلال الانجليزي وتقفل المدرسة ابوابها(42).

بعد هذه المرحلة «الرسمية» القصيرة التي اكتسب فيها مهارات القراءة والكتابة ومبادىء الفهم والشرح، ينتقل الجواهري الى المرحلة الجادّة من الدراسة، فيأخذ بدراسة الموضوعات التقليدية، من نحو وصرف وبلاغة وشعر ونثر، على الأساتذة «المتخصصين» في النجف، تماماً كما كانت طريقة الدراسة والتحصيل في العصور الوسطى: «دخلت بعد ذلك المرحلة الأصعب، وفي الحقيقة فالأنفع، هي الأكثر التصاقاً بما وُجدت وخلقت له. فقد تحتم علي أن احفظ عصر كل يوم خطبة من نهج البلاغة أو قطعة من «أمالي أبي علي القالي»، وقصيدة أو قطعة من ديوان المتنبي. ومادة من الجغرافيا. وفي الوقت نفسه، وفي صباح اليوم التالي، كان ينبغي أن أدرس

---

40) المصدر السابق، ص 49.

41) المصدر السابق، ص 50.

42) الدجيلي 1972، ص 20؛ البقيلي 1986، ص 26.

النحو والصرف [...] وبعد النحو والصرف درست علم البلاغة والبيان»(43). ويعدّد الدجيلي «شيوخه» في دراسة هذه الموضوعات وهم: أخوه الكبير عبد العزيز وابن عمته الشاعر علي الشرقي، والسيد ابو القاسم، والشيخ محمد الظالمي، والشيخ علي ثامر، والشيخ موسى الجصاني في الفقه(44).

بالإضافة الى هذا البرنامج الحافل، والى بعض الساعات القليلة يختلسها اختلاساً للعب مع أبناء جيله، كان على الفتى الجواهري أن يقضي «أوقات الفراغ» الى جانب والده في مجالس الفقه والفقهاء، ليستمع رغم أنفه الى الجدل يبدأ فلا ينتهي حول أحكام الشريعة وتفاصيل الفرائض: «وبكل مفارقة بل ومناقضة يجيء العبء الأثقل علي، وهو تقحّم المجالس الفقهية، تلك التي كنت مجبراً على حضورها بصحبة والدي [...] يدور بينهم جدل لا أول له ولا آخر حول أمور لا يفهم هذا الطفل منها شيئاً، عن الوضوء والتيمّم، عن عقود الزواج والطلاق، أو مدى ما يُنزح من البئر تطهيراً له من سقوط عصفور فيه، أو مدى ما يكون من ذلك عند سقوط حيوان مثلا، وما يستحق من الخمس والزكاة، ويطول الجدال الى ما بعد منتصف الليل، والطفل وسط هذا المجلس الجهم مركون لحاله، لا يهتم به أحد، ولا هو مهتم بأحد»(45).

والده أراد له الفقه، إلا أن نفسه لم تكن تميل إلا الى الشعر، ولا تطرب إلاّ لترتيله. والشعر في النجف متاح لكل من يرغب في سماعه، يُسمع في البيوت حيث تُعقد أحياناً مجالس الشعر في المناسبات. ويُسمع على منابر العزاء والتهاني، ويُسمع في الشارع ايضاً. فليدرس الصبي الفقه اذن انصياعاً لرغبة أبيه، وليختلس الشعر اختلاساً استجابة للرغبة الجامحة في نفسه. فلا فنّ في نظره يعلو على الشعر، ولا هيبة توازي هيبة الشعر: «كان شعري، منذ البداية، لعبة خطرة مهيبة، فرغم أن بيتي كان كله بيت شعر وأدب. شأن بيوتات وأسر كثيرة في النجف، ورغم المنزلة

43) الجواهري 1988، ص 52.
44) الدجيلي 1972، ص 21.
45) الجواهري 1988، ص 54.

التي يتمتع بها رجل الدين والفقيه، الاّ أن هيبته بالنسبة لي لا تقاس بهيبة الشاعر»[46].

يذكر الجواهري مجلس العزاء الذي أُقيم لجدته «صيتة»، وشارك فيه كثير من العلماء والادباء والشعراء، وفيه سمع لأول مرة قصائد الشعراء ترتَّل على شفاه القارىء الملقّب «بلبل الفرات»، فنفهم مكانة الشعر والشاعر من هذا الصبي، وإن لم يفهم كل ما يقال: «ولئن استعصت عليّ المعاني الصعبة للقصائد فقد أخذني إيقاع الشعر، المتين، الساحر، الصاعد، النازل، الموشوش هامساً، أو الصارخ منذراً، ورأيت أكابر أهل البلد يهتزون على هذا الإيقاع وتتفتح عيونهم على قدر ما شنفت به آذانهم، وهم يستعيدون القارىء لحظة وصوله الى ما يسمَّى «بيت القصيد»، فيحيّون الشاعر ويتوثبون على القارىء بما كان يهيَّأ لمثل هذه المواقف من خِلع وهدايا ثمينة»[47].

هكذا كان حب الجواهري للشعر، واستمتاعه بقراءته، فيما يشبه السرّ بعيداً عن عيني الوالد أول الامر. يغيب أخوه عبد العزيز عن البيت فيستل ديواناً من دواوين الشعر، ثم يعيده الى حيث كان قبل رجوعه. أما اذا داهمه أبوه فجأة وهو منغمس في مطالعة الشعر فليتناول أي كتاب من كتب الفقه يتصنّع قراءته إرضاء لوالده وستراً لفعلته المحظورة: «كنت أخطف في خلسة من والدي عيون الشعر من كل الشعراء، مَنْ تقدّم منهم ومن تأخّر. كنت احس بلمحة غاضبة من عينيه وهو يفاجئني وبين يديّ ديوان من تلك الدواوين، فأفهم من تلك النظرة، بالفطرة، أن عليّ أن أتصنع بالبديل عنه مما يريده هو لا ما اريده أنا بالذات، فيكون مني أن اختطف بدون قصد ولا تعيين أيّ كتاب أو كتيّب مما هو جديد أو عتيق من كتب الفقه في مكتبة بيتنا»[48].

46) المصدر السابق. ص 65.
47) المصدر السابق. ص 66.
48) المصدر السابق. ص 69.

هكذا استمر حبّ الجواهري وقراءته الشعر في السر عن أبيه، والحب إذا كان محظوراً يمارَس سراً كان ألذّ وأشهى، الى أن اضطر ابوه أخيراً الى التسليم بالامر، بل أخذ يشتري لولده الدواوين أيضاً: «سلّم والدي بما لا بدّ منه، وبدأ يشتري لي دواوين الشعر بنفسه. وأتذكر بالتحديد أولها كان ديوان «الأرجاني» الشاعر المبدع والمجهول، المظلوم، ومثله فديوان «مهيار الديلمي». وبقي الشعر، مع ذلك كله، وبقليل من المفارقات بالنسبة لي، لعبة مسروقة وكأنه تعويض عن طفولة وصبوة سليبتين»[49].

في الرابعة عشرة بدأ الجواهري، كما يصرّح في ذكرياته، بكتابة الشعر او قرزمته، ولا بدّ أن يكون الشعر في هذه السن المبكرة «صبيانيا» ساذجاً لا يستحق النشر، إلاّ أن هذه البداية، مع ذلك، تشير الى عزيمة الفتى على «احتراف» الشعر بعد إعجابه الشديد به واستمتاعه بسماعه طفلا: «كنت قد بدأت قرزمة الشعر وأنا في الرابعة عشرة، وقد أبقيت أولى قصائدي طيّ الكتمان، لأنني لم أكن واثقاً من هذه البدايات، ولأن النشر في الصحافة كان محرّماً علي بتحذير شديد من والدي، وليس أمامي إلاّ قراءة هذه القصائد في ما يسمى الآن بالصالونات الأدبية [...] فهناك كثرة من النظّامين والمتشعرين الذين يتطلعون على هذه المجالس والمناسبات لقراءة الشعر من باب سدّ الفراغ أو طلباً لمكافأة، يتقاطرون على الأعراس والمآتم»[50].

بداية «القرزمة» دفعت الجواهري الفتى إلى مزيد من المطالعة، طبعاً، وخصوصاً في الشعر والشعراء. فلا بدّ من استيفاء العدّة لكتابة الشعر بالإلمام بأصول النظم وبأخبار الشعراء وأسرار اللغة. كي يستطيع الشاعر الصمود والتفوق بين «المتنافسين المتباغضين» من الشعراء الشبان. وقد تمّ له ذلك بعد تسليم أبيه بقراءته الشعر، ثم وفاته اخيراً ليظل الشاب حراً في قراءاته ورسم مستقبله: «منذ أوّل قصيدة حتى العام

49) المصدر السابق، ص 71.

50) المصدر السابق، ص 92.

1920، مررت بفترة يحق لي أن أَسمها بميسم التطور والتبدل في أسلوب الحرف عندي، كان أهم انشغالاتي في الكتب والدواوين ونسخ ما صغر منها وإرجاعها الى مكتبة الشيخ آل كاشف الغطاء [...] وتصاعد حب الشيخ الكبير لي وبلغ درجة لم يبلغها أحد قبلي عنده، هو أن يتفضّل علي بمجلّدين ضخمين هما وحدهما فهرست مكتبته لأُريح وأَستريح، أي لالتقط منها كل ما يعجبني، ولكي أكون الى جانب دواوين الشعراء، ولا سيما غير المتداول منها في عصرنا هذا بين أيدي الادباء والمتأدبين والشعراء، بل حتى ولا في أسواق الكتب: سبط بن التعاويذي، ابن النبيه، الأرجاني، الأبيوردي، البهاء زهير، ابن سناء الملك، وكل دواوين الشعراء في عهد المماليك، هذا عدا دواوين الشعراء الضخام من عهد الجاهلية وصدر الاسلام والعهدين الأموي والعباسي. لقد كان ذلك هوساً أتمنى، عبثاً، أن أعود إليه اليوم وأنا في العقد التاسع من عمري»[51].

هكذا واصل الجواهري «هوسه» في قراءة الأَدب القديم، والشعر منه بوجه خاصّ، يطالعه وينسخه ويحفظ الكثير الكثير منه غيباً، فهو «يختزن عالماً من الشعر والنثر. فلا تقرأ له خمسة أبيات من شعر البحتري إلاّ ويقرأ لك السادس ويجري في القصيدة. وهو معروف لي ولغيري بأنه يحفظ ديوان المتنبي كلّه، كما يحفظ دواوين أُخرى لغير هذين الشاعرين»[52]. يتحدث مؤرخو الجواهري عن حافظته فيأتون بالعجب العجاب فعلا، «فقد اختبر ــ على ما أذكر ــ في حفظ 450 بيتاً من الشعر في ثماني ساعات فاجتاز هذا الاختبار وكسب الرهان»[53].

يذكر الجواهري أن مطالعاته لم تقتصر على التراث القديم، بل تعدّتها الى الأَدب المعاصر والمترجم عن اللغات الأجنبيّة أيضاً[54]. إلاّ أنّ رافد القديم، الشعري بوجه

51) المصدر السابق، ص 89 ــ 90.
52) الدجيلي 1959، ص 169.
53) الدجيلي 1972، ص 29؛ وانظر أيضاً: البقيلي 1986، ص 35.
54) الجواهري 1988، ص 91 ــ 92.

خاص، كان المهيمن على قراءات الجواهري وعلى تشكيل ثقافته، بحيث لا نكاد نجد أثراً للجديد من أدب وفكر في المرحلة الاولى من نتاجه الشعري. من بين الشعراء القدامى أُعجب الجواهري بأبي العلاء المعري مثلا، وأحبّ البحتري كثيراً، وأحسّ بصلته الفكرية بالشريف الرضيّ، الاّ ان المتنبي كان مثال الشاعر العبقري الذي ملك عليه حواسّه وخياله: «وجدتُني وأنا صغير السن وكأنني أريد هذه المرة التعرف على أي بقعة من (حيّ كندة) في الكوفة كان مولد هذا العبقري، فهل يصدّق القارىء أنني كنت أقف على ما تبقى من دقائق الأحجار المتناثرة على أطراف مسجد الكوفة وأنا أقلبها الواحدة بعد الاخرى، وكأنني بذلك أريد ان أشم روائح عطرها متخيّلا أنها كانت وصلة من أوصال (حي كندة) بل ومن أوصال الدارجين عليها. وكلهم يتمثلون لديّ في شخص العبقري منهم أبي محسّد [المتنبي]»(55).

أخيراً انتقل الجواهري من الحلقات النجفية الضيقة إلى النشر في الصحف البغدادية؛ من المحليّة في المناسبات الاجتماعية في بلده الى المجال الأوسع، الى الصحافة العراقية، وبعدها الى اللبنانية والمصرية، ليذيع اسمه في وطنه العراق وفي العالم العربي كله، مواصلاً كتابة الشعر وإلقاءه ونشره منذ اوائل العشرينات حتى التسعينات من هذا القرن: «كتب أول قصيدة له في جريدة العراق التي اختارت له اسم نابغة النجف، ووصل العدد بين يديه فاعترف لأول مرة أمام أخيه عبد العزيز بأنه هو نابغة النجف. وقد نشرت القصيدة بعنوان «الشاعر المقبور» في الخامس من أيار 1920»(56). أما الدجيلي فيرى أن قصيدته الأولى التي نُشرت في صحيفة العراق عنوانها «شكوى وآمال»(57). ومهما يكن فالشاعر في بداية العشرينات يبدأ حياة طويلة عريضة صاخبة، يكون فيها «ديوان القرن العشرين» بحق، مخلداً أحداثها وانقلاباتها وثوراتها وهزائمها. بحيث يمكن متابعة الأحداث الكبرى في العراق

---

55) المصدر السابق، ص 37.

56) العلوي 1986، ص 21 ــ 22؛ وانظر أيضاً: الجواهري 1988، ص 86 ــ 87.

57) الدجيلي 1972، ص 40.

والعالم العربي من خلال قصائده التي تملأ الطبعة الاخيرة من ديوانه بمجلداتها الأربعة: «عشت حياة عاصفة، اختلطت فيها عوالم بعوالم، الفقه بالشعر، والشعر بالسياسة، والسياسة بالصحافة، والصحافة بالحب، والحب بالصداقات، والبؤس بالنعيم، والتوطّن بالترحّل، والطفولة بالرجولة»[58].

بهذا نكون صحبنا الجواهري منذ مولده حتى بداية نشره الشعر في أوائل العشرينات، محاولين الإشارة الى أهم المقومات الموضوعية والذاتية في بيئته وعصره، التي شكّلت هذه الشاعرية الفذّة. تناولنا ظروف تكوينه ونشأته بشيء من التفصيل، لِما لها في نظرنا من أثر واضح على شعره وفنه، وهو ما سنأتي عليه لاحقاً، إلاّ أننا لا نستطيع مواصلة سرد حياته تفصيلاً، وإلاّ استغرقت سيرته كتاباً مستقلاً ضخماً. من ناحية اخرى لا يجوز ولا يمكن الفصل بين سيرته وأشعاره، ذلك أن معظم هذه الأشعار يتّصل مباشرة بحياة الشاعر الشخصية أو الاحداث السياسية التي عاشها. لذا فاننا سنكتفي من سيرة الجواهري الشاعر، من العشرينات فصاعداً، بذكر المحطّات الهامّة من أحداث شخصيّة وسياسيّة، مضيئين بعض الجوانب التي كان لها أثر في الشاعر وشعره.

58) الجواهري 1988، ص 14.

2. من سيرة الجواهري الشاعر

1921؟

في بداية العشرينات، بعد أن أخذت قصائده تنتشر في الصحف، بل تثير الأصداء أيضاً[59]، زار الجواهري بغداد العاصمة. لم يذكر الشاعر تاريخ هذه الزيارة، لكنه يُشير الى انبهاره بمظاهر الحضارة فيها، بل لم يتورع، وهو «الشيخ» النجفي باللباس التقليدي، عن شراء صور الممثلات ايضاً: «شيخ ذو لحية وعباءة وعمامة يشتري صوراً لممثلات كنّ مشهورات في ذلك الزمان! والاكثر من ذلك أنني حملت هذه الصور الى النجف وكأنني اشتريت هدية كبيرة»[60].

1924:

في هذه السنة زار الشاعر إيران، حيث كان أخوه عبد العزيز، بهدف الاستجمام بعد مرض أصابه[61]. قام بزيارته الأولى هذه في الصيف، وكتب من وحيها ست قصائد معجباً بالطبيعة في ايران ومتشوقاً الى العراق (الديوان I، ص 146 ــ 156).

1925:

كتب الجواهري قصيدة في مدح الشريف حسين سمّاها «سجين قبرص»، ونشرها في جريدة العراق، في 5 آب 1925 (الديوان I. ص 165)، قبل أيّ صلة للجواهري بالملك فيصل الاول.

1926:

زار الشاعر ايران في رحلته الثانية. وقضى فيها الصيف مشرفاً على بيت أخيه عبد

59) الجواهري 1988، ص 107.
60) المصدر السابق، ص 109.
61) المصدر السابق، ص 124.

العزيز خلال غياب الأخير في زيارة الى العراق[62]. في هذه المرة ايضاً كتب من وحي زيارته لايران خمس قصائد، بالاضافة الى ترجمات من شعر «حافظ» (الديوان I، ص 195 ــ 208).

من بين القصائد التي نظمها في ايران قصيدة باسم «بريد الغربة» نشرت فيما بعد في جريدة «الفيحاء» في 31 آذار 1927، وكانت بعد نشرها مثاراً للخلاف مع ساطع الحصري. فقد اتُّهم الجواهري «بأن في شعره نزعات فارسية، فإذن لا بدّ أن يكون الجواهري فارسي النجار على حد قولهم. وكان في هذا الوقت شعار القومية العربية مطروحاً في العراق، فانبرت له الاقلام قذفاً وسبابا»[63].

الأبيات الثلاثة مدار الخلاف هي:

لي في العراق عصابةٌ لولاهمُ ... ما كان محبوباً إليَّ عراقُ
لا دجلةٌ لولاهمُ، وهي التي ... عذبتْ، تروق ولا الفرات يذاقُ
هي «فارس» وهواؤها ريحُ الصَّبا ... وسماؤها الأَغصانُ والأَوراقُ

:1927

* من السنوات الحاسمة في سيرة الجواهري الشخصية والشعرية. ففي هذه السنة رحل الشاعر عن النجف ليبدأ حياة حافلة بالتنقل والترحال، من دار الى دار ومن مدينة الى أُخرى، داخل وطنه العراق وخارجه، حتى أواخر أيامه. بعض المصادر تذكر أن خروجه من النجف إلى بغداد بشكل نهائي كان عام 1924[64]، ومصدر الخطأ هو الجواهري نفسه في حديثه إلى علي الخاقاني، حيث خلط بين خروجه في رحلته الأولى إلى إيران ورحيله إلى بغداد للتدريس هناك. إلاّ أن كتاب ذكرياته،

62) المصدر السابق، نفس الصفحة.
63) الدجيلي 1972، ص 31.
64) الخاقاني 1954، ص 44 ــ 45؛ الدجيلي 1959، ص 178.

وقصائده المنشورة مع تواريخ نظمها أو نشرها في الديوان، وتسلسل الأحداث فيما بعد ــ كل ذلك يؤكد أن رحيله الى بغداد كان في أوائل 1927.

* في بداية 1927 أصدر الاستاذ أنيس النصولي، وهو أُستاذ سوري درّس التاريخ في العراق، كتاباً باسم «الدولة الاموية في الشام». أثار الكتاب غضباً في أوساط الشيعة في العراق، واتُّهم المؤلف بالإساءة الى الشيعة والحسين بن علي، فكانت النتيجة أنْ فصله وزير المعارف الشيعي عبد المهدي المنتفكي من عمله في التدريس[65]. كتب الجواهري في هذه المناسبة قصيدة سماها «تحية الوزير» (الديوان I، ص 214 ــ 215) أثنى فيها على خطوة وزير المعارف، وذمّ النصولي ورفاقه من السوريين:

حسْبُ «الحسينِ» الذي لاقاه مغتربا ... من الشآم وما لاقاه مُخْتَربا
هذا نتاجُ شعور جاشَ جائشُهُ ... راعُوا عواطفَ هذا الشعب يا غُرَبا
أمّا العراقُ فقد غصّت «مطاعمه» ... فاستطعموا بعده بيروتَ أو حلبا
ضاقتْ بما لقيتْ منهمْ مواطنهمْ ... لكنما موطني من ذلةٍ رَحُبا

كان لهذه القصيدة أثر كبير في تقريب الشاعر من الوزير المنتفكي من ناحية، وبداية العداء بين الشاعر وساطع الحصري مدير المعارف من ناحية ثانية.

* على ضوء القصيدة السابقة استدعى وزير المعارف المذكور الشاعر الجواهري للعمل في المدارس الثانوية في بغداد. إلاّ أنه بعد وصوله إليها تبيّن له أن عمله سيكون في مدرسة ابتدائية لا ثانوية: «سافرت الى بغداد، وساعة وصولي إليها وليس في يومه حسب، قصدتُ الوزير (عبد المهدي) أي الرجل الذي استدعاني بنفسه لأكون مدرساً في المدارس الثانوية. وأتذكر بالضبط أنها كانت الثانوية المركزية. وصلت إلى داره وكان عنده من لهم شبه قرابة معه، وإذا بي وأنا في البيت أُفاجأ بأني

65) الحصري 1967، ص 557؛ الدجيلي 1972، ص 409؛ الجواهري 1988، ص 138 ــ 139؛ التكريتي 1989، ص 13.

سأتعين في مدرسة ابتدائية»(66). بعد خلاف مع ساطع الحصري حول ضرورة حصوله على «الجنسية العراقية» كشرط للتعيين(67)، اضطُر الشاعر الى التجنس بالجنسية العراقية، وتم تعيينه في المدرسة الابتدائية في الكاظمية.

* زاول الجواهري عمله في المدرسة الابتدائية أسابيع قليلة، وإذا بأمر من ساطع الحصري بفصل الشاعر بسبب قصيدته «بريد الغربة» المذكورة آنفاً، واتهامه بذمّ العراق والولاء لايران و «الشعوبية». أثار فصل الجواهري خلافاً شديداً بين ساطع الحصري مدير المعارف وعبد المهدي المنتفكي وزير المعارف، وانتهى هذا الخلاف بإلغاء الأمر الإداري بالفصل وإعادة الجواهري الى التعليم حوالي أُسبوعين يحمله الوزير بعدها على الاستقالة، وهكذا كان(68).

بعد استقالة الجواهري من التعليم، والأزمة التي نشبت بين وزير المعارف ومدير الوزارة بسببه، كانت محطته القادمة بلاط فيصل الأول نفسه. فقد توسّط السيد محمد الصدر لدى الملك، وصحب الجواهري الى البلاط ليعرفّه عليه، وبعد أُسبوع أو أكثر بقليل، استدعى الملك الشاعر ليعيّنه موظفاً في دائرة التشريفات في البلاط. فرح الجواهري فرحاً عظيماً بهذه الوظيفة الجديدة، بعد كل ما جرى له مع ساطع الحصري، واضطراره الى الاستقالة من التعليم آخر الأمر: «ففي تلك الساعة أحسست أن الارض تهتزُ تحتي فرحاً، لا حباً بمال وجاه أو بمنصب، بل شعوراً بالكرامة. ها هو الرجل الذي كان صاحب اليد الاولى في استرداد كرامتي التي ارادت الذئاب تجريحها»(69).

في بلاط الملك فيصل التقى الجواهري بالسياسة ورجالها لأول مرة، وجهاً لوجه،

---

(66) الجواهري 1988، ص 142.

(67) المصدر السابق، ص 141 ـ 146؛ الحصري 1967، ص 597.

(68) انظر تفصيل ذلك مع بعض الاختلاف في الامور الثانوية: الجواهري 1988، ص 147 ـ 152؛ الحصري 1967، ص 590 ـ 602.

(69) الجواهري 1988، ص 185؛ وانظر ايضاً: الدجيلي 1972، ص 425.

ورأى «بأمّ عينه الدجل والتزلّف والنفاق من المرتادين على البلاط»[70]. فرح الشاعر بوظيفته الجديدة في البلاط، إذ رأى فيها مصدراً للرزق وتعويضاً عمّا لاقاه في خلافه مع الحصري، كما ذكرنا آنفاً، لكن هل يرضى طموح الشاعر بهذه الوظيفة مهما بلغ من مكانة لدى الملك؟[71] إنه مطالَب بكتابة القصائد في وداع الملك في سفره واستقباله عند عودته، بل بكتابة قصيدة يحيّي فيها الامير غازي حينما عاد من إحدى المدارس البريطانية لقضاء العطلة في العراق، وإن كانت باسم مستعار[72]. كان الجواهري منذ تلك الفترة المبكّرة يطمح الى النيابة والوزارة[73]، والملك فيصل نفسه بارك له بعمله الجديد قائلا بالحرف الواحد: «هذا يا محمد جسر تعبر عليه»[74]، فهل يستطيع أن يواصل وظيفته في التشريفات راضياً قانعاً؟ ثم إن وظيفته في التشريفات تقيد لسانه في لهوه وجدّه على حد سواء، فكيف التوفيق بين طموحه والوظيفة؟

دخل الجواهري البلاط في 1927/6/6[75]، فظل فيه ثلاث سنوات. خلال هذه الفترة القصيرة في البلاط خلع الجواهري لباسه الديني وارتدى الزيّ الافرنجي[76]، وتزوج من ابنة عمه الشيخ جعفر الجواهري صيف 1928، ولم يعد «يصرّح باسمه عند نشر القصائد التي تخرج من محيط البلاط والحكومة وما يتصل بها»[77].

1930

* الثلاثينات في سيرة الجواهري، وفي شعره أيضاً، تتميّز بالاضطراب الشديد

---

70) الدجيلي 1972، ص 501.
71) حول مكانته لدى الملك انظر: الجواهري 1988، ص 182.
72) الدجيلي 1972، ص 432 ــ 433.
73) الجواهري 1988، ص 191 ــ 192.
74) المصدر السابق، ص 184.
75) الدجيلي 1972، ص 425.
76) المصدر السابق، ص 481.
77) المصدر السابق، ص 425.

حياة وفكراً. ففي هذه الفترة خرج الجواهري من البلاط؛ من «القفص الذهبي»، وانتقل الى العمل في التعليم والصحافة: في التعليم كان يُنقل من مدرسة الى أُخرى، ومن مدينة قريبة الى أُخرى بعيدة، بسبب قصائد ينشرها فتُعتبر إساءة لوزارة المعارف أو تعريضاً بالحكم والملك نفسه. وفي الصحافة كان يُصدر الصحيفة فلا تلبث أن تُغلق بسبب القصائد أو المواقف «الخارجة على القانون» أيضاً. في هذه الفترة بدأ أيضاً اتصال الجواهري باليسار العراقي، خاصة «جماعة الأهالي»، والانحياز فكرياً الى العناصر التقدمية والثورية في السياسة العراقية: «ليس هناك أدنى ريب في أن الجواهري حين اطلع على جريدة «الاهالي» عند صدورها سنة 1932 قد أُعجب بها إعجاباً كبيراً، كما تحدّث اليّ عن ذلك في بعض المناسبات، وأنه وجد في هذه الجريدة روحاً جديدة وثابة تتطلع الى التجديد والاصلاح والتمرد على الظلم والاضطهاد، وهو ما كانت روحه تتوق إليه في تلك الأيام. ولقد توثقت صلة الجواهري ببعض افراد الجماعة التي كانت تصدر «الاهالي» وتبشر بـ «الشعبية»، وهو المبدأ الذي حاولت جماعة الأهالي أن تتخذه نهجاً خاصاً بها، يقف في الوسط بين الشيوعية والاشتراكية التقليدية»[78].

لا يعني ذلك أن انحياز الجواهري الى العناصر التقدميّة كان حاسماً ونهائياً، لا رجعة فيه ولا التفات الى الوراء حيث السلطة ورجال السلطة و «الزعامة» التي ظلّ يحلم بها حتى أواخر الاربعينات. إلاّ ان خروجه من القصر، وعودته الى التعليم مكرهاً، وهو «شاخص في المنتديات الادبية والصحف العراقية وصاحب القطع والقصائد المتواصلة»[79] ، وكذلك عمله في الصحافة واتصاله برجال السياسة المعارضة والأوساط التقدمية ايضاً ـــ كل ذلك مكّن الشاعر من إعادة النظر في كثير من المسالك والمواقف، مما أدّى الى اهتزاز القيم القديمة التي حكمت شعره وفكره، الى حد بعيد، حتى أواخر العشرينات: «إن مرحلة الثلاثينات كانت نقلة جريئة لي،

---

78) التكريتي 1989، ص 106.

79) الجواهري 1988، ص 146.

ومع الزمن كنت أزداد وعياً وإدراكاً. كما تبدلت عندي المقاييس والمفاهيم. حتى الأشخاص تبدلت مواقفهم بالنسبة إليّ، ابتداء من الملك فيصل ونوري السعيد وانتهاء بآخر شخص أعرفه. وبالطبع فهذه التبدلات انعكست على شعري، وبدأ التأثر في داخلي يتمرد حتى على نفسي»[80].

* في مطلع سنة 1930 شكّل نوري السعيد الوزارة لمفاوضة الانجليز وتوقيع معاهدة جديدة معهم، يدخل بموجبها العراق في عصبة الأمم. كان الجواهري آنذاك ما زال موظفاً في بلاط فيصل الأوّل، فكتب قصيدة يمدح فيها نوري السعيد، بمناسبة تشكيله الوزارة، «والقصيدة من أولها الى آخرها مدح لنوري السعيد وثناء على جهوده ورجولته وإقدامه وشجاعته وظرفه وأريحيته ونعي على المعارضة ورجالها»[81]. لم تُنشر قصيدته هذه في الديوان الكامل الذي أصدرته وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بناء على طلب الشاعر نفسه[82]، الاّ أن التكريتي أورد ثلاثة أبيات من هذه القصيدة، يدعو فيها الجواهري نوري السعيد الى الإرهاب في سبيل رقي الشعب[83]:

على اسم الثورة الحمراء جرّبْ   نشاطك أيها البطلُ الجريُّ
وهبْ أن الدماء تريد تجري   فشقّ لها لينـدفعَ الآتيُّ
فإن لم يرقَ بالتلطيف شعبٌ   فبالإرهاب فليكنِ الرقيُّ

* في هذه السنة خرج الجواهري. كما ورد آنفاً، من بلاط فيصل الأوّل. كان خروجه من البلاط، على ما يظهر. في أواسط هذه السنة، فالشاعر يذكر أن مدة قصيرة كانت بين خروجه من البلاط وإصدار صحيفة «الفرات»[84]، والدجيلي من

80) العلوي 1986، ص 101.
81) الدجيلي 1972، ص 505.
82) التكريتي 1989، ص 20.
83) المصدر السابق، ص 19.
84) الجواهري 1988، ص 245.

ناحية أُخرى يذكر أن الجواهري «أصدر جريدته «الفرات» يوم الاربعاء في السابع من مايس 1930»[85].

على كل حال، لم يكن خروج الشاعر من البلاط ضيقاً بالملك فيصل أو النظام السياسي، بل تحقيقاً لطموح الشاعر الى الانخراط في الحياة الصحفية والسياسية، ليصل أخيراً الى منصب سياسي مرموق في السياسة العراقية. لم يكن العمل في التعليم، وقد مارسه الشاعر في العشرينات وسيعود اليه في الثلاثينات، ولا الوظيفة في البلاط، ولا العمل في الصحافة أيضاً لترضي جميعها طموح الجواهري، وإن كان قضى حياته كلها تقريباً وهو يعمل في المجالات المذكورة «مؤقتاً»! في اعتراف شخصي نادر يذكر الشاعر كيف كان يطمح الى أعلى المناصب، وكيف فوّت هو نفسه الفرص على نفسه: «ثمة شهود عدول على ما فوّته على نفسي ولم يفوته الآخرون من أترابي في مقهى «حسن عجمي» ببغداد. فعبد الوهاب مرجان كان واحداً من عشرات الشباب الصاعدين وكنت صاعداً أكثر منه بكثير، لكنه كان هو من ألّف الوزارة لا أنا، فلماذا كان ذلك؟ ألأنه من بيوتات الحلّة؟ طيّب، أنا أيضاً من النجف ومن أشهر البيوتات الدينية فيها. أكانت له حظوة لدى ما يسمّى بالمقام العالي؟! أجل، ولكن هل كانت بأن يصب بيده الثلج في كأسه، وأن يولع له السيكارة بقداحته، وأن يدعوه وفي عيد ميلاد الملك، وفي قصر الرحاب، ليفتتح المائدة فيرفض لانه كان «زعلان»[86].

لم يكن خروج الشاعر من القصر إذن بدافع التمرد أو الثورة، أو في سبيل التحرر من البلاط ايضاً، بل سعياً وراء طموح كان يمنّيه بالحصول على منصب أعظم وأسمى، ومن هنا كان ندمه على «فطارته» عندما اكتشف أن خروجه من القصر أبعده عن تحقيق طموحه ذاك: «وخرجت من الدائرة الصعبة وأنا أعزّ الناس إلى الملك فيصل الأول وغيره. كان هناك شبه التماس بأن أبقى ولا أخرج، لكنني بكل طفولة وسذاجة

85) الدجيلي 1972، ص 505.

86) الجواهري 1988، ص 194؛ وانظر ايضاً: التكريتي 1989، ص 13.

و «فطارة» (العجين الفطير الذي لم يختمر بعد) لم أملك الا الخروج [...] وانطوى بخروجي كل شيء بعد عشرين يوماً»(87).

* في السابع من أيار 1930 أصدر الجواهري جريدته «الفرات»، بعد استقالته من البلاط بقليل. كانت «الفرات» أول جريدة يصدرها الجواهري، والتجربة الاولى في عمله الصحفي الذي سيمارسه أكثر من اي عمل آخر في الأعوام القادمة. كانت «الفرات» في نظر الجواهري تعويضاً عن غلطته في الاستقالة من البلاط، اذ غدا «صحفياً مرموقاً وناطقاً بلسان الملك»(88). إلاّ أن «الفرات» كانت، في الواقع، مؤيّدة لنوري السعيد وسياسته، تتلقّى منه الدعم المالي والتشجيع، حتى اعتبرتها المعارضة جريدة البلاط: «أراد نوري السعيد أن يجنّد بعض الكتاب والادباء والشعراء في الصحافة التي تؤيد فكرة المعاهدة والدفاع عن التحالف غير المقدس بين العراق وبريطانيا. وقد اختار السعيد الجواهري من بين هؤلاء فمنحه امتيازاً بإصدار صحيفة سياسيّة يوميّة باسم «الفرات» تنطق بلسان وزارة السعيد التي تألفت في تلك الايام، ويقوم نوري السعيد نفسه بالإنفاق عليها إنفاقاً تاماً، وهكذا أصبح الجواهري وصحيفته من الأسلحة المودعة الى الحكومة»(89).

صدر من «الفرات» عشرون عدداً فقط، إذ صدر الأمر بتعطيلها الى أجل غير مسمّى بسبب مقال شديد اللهجة ضد وزارة المعارف، ولم تعد الى الصدور رغم وعود نوري السعيد بذلك(90).

بعد إغلاق «الفرات» مرّ الجواهري بفترة صعبة تعرض فيها لهجوم خصومه وسخريتهم في الصحف، حتى اضطُر الى إقامة الدعوى ضدهم بتهمة الطعن في شرفه، وكسب الشاعر القضية، فقررت المحكمة دفع مبلغ للجواهري بمثابة تعويض(91).

87) البقيلي 1972، ص 45.

88) الجواهري 1988، ص 242.

89) التكريتي 1989، ص 17 ــ 18؛ انظر ايضاً: الدجيلي 192، ص 66؛ الجواهري 1988، ص 247.

90) الجواهري 1988، ص 259 ــ 260؛ التكريتي 1989، ص 19.

91) الجواهري 1988، ص 262؛ التكريتي 1989، ص 19.

1931

في 30 حزيران 1931، كتب الجواهري قصيدة في مدح الملك فيصل، بمناسبة سفره الى جنيف، تمهيداً لدخول العراق عصبة الأمم، ونشرت في جريدة «العراق»(الديوان I، ص 310). وردت في هذه القصيدة ثلاثة أبيات أقرب الى الذم منها إلى المدح:

لَبّاسُ أَطوارٍ يُرى لتقلّبِ الأيام مدّخراً سفاطَ ثيابِ
يمشي الى السرّ العميقِ بحيلةٍ أخفى وألطفَ من مَدبِّ شرابِ
يبدو بجلبابٍ فإن لم ترضهُ ينزعْهُ منسلاً إلى جلبابِ

فاستغلّ مزاحم الباجه جي هذه الأبيات ليفسد العلاقة بين الجواهري وفيصل الأوّل. هكذا دخل الشاعر «القائمة السوداء»، فلم يقابل الملك بعدها حتى وفاته، ولم يعد يتسلم الراتب المخصّص له، «وهو كما يعرف الملمّون بتقاليد الملوك ما لا ينبغي أن ينقطع ما دام صاحبه يريده، مهما طال الأجل»[92].

1931؟

بعد إغلاق «الفرات» ودخول «القائمة السوداء» وانقطاع المعاش من البلاط أيضاً، عاد الشاعر مكرهاً الى مزاولة وظيفة التعليم التي لم تُرضِ طموحه يوماً. التجأ الى جعفر العسكري طالباً مساعدته فلم يجد له عملاً سوى التعليم: «ذهبتُ اليه [جعفر العسكري]، ولم يجد لي سوى وظيفة معلم ابتدائية، وهذا أشرف من شبه التسكع. وقبلتها، وأنا عارف بنفسي، وبهذا العمل الجديد الذي لم يُخلق لمثلي، في مثل هذا المستوى من المراحل التي قطعتها. كانت هذه الشغلة الجديدة لهذا الرجل الذي تحمل الصحف والمجلات له بين يوم ويوم، وأسبوع وأسبوع، ما يهزّ

(92) الجواهري 1988، ص 277؛ وانظر تفاصيل دخوله القائمة السوداء: مصدر سابق ص 271 — 277.

الناس»[93]. إلاّ أن عمله هذا في «مدرسة المأمونية» لم يدم طويلاً، إذ سرعان ما سعى معارفه في وزارة المعارف إلى نقله للعمل في الوزارة نفسها، فباشر مهمته «برئاسة قلم التحرير» فيها[94].

1932

لم يكن الجواهري ليستقر في وظيفته في وزارة المعارف طبعاً، فكأنما هو مدفوع دائماً الى التفتيش عن الوظيفة من ناحية ثم التفتيش عن طريقة للخروج منها، من ناحية أُخرى. هكذا استغل الشاعر قدوم فيصل بن سعود في زيارة الى بغداد، بدعوة من حكومة العراق، لينظم قصيدة في مدح الأمير السعودي يعرّض فيها بالملك فيصل وينشرها في جريدة «أُم القرى» الجريدة السعودية الرسمية[95]. فبداية القصيدة مدح عاديّ للامير، لكنه في المقطع الثالث يقول (الديوان II، ص 9):

وقى اللهُ الحجازَ وما يَليه	بفضلِ أبيكَ من غصصِ الهوانِ
ومتّعَ ذلك الشعبَ الموقى	بسبعِ سنينَ شيّقةٍ سِمانِ
على حين اصطلى جيرانُ نجدٍ	بجمرِ لظىً وسمِّ الأفعوانِ
وقد رقّتْ لها حتى عِداها	لكابوسٍ بها مُلقي الجرانِ
أرادتْهُ اضطراراً لا اختياراً	وليس لها بدفعتهِ يدانِ
فليتَ الساهرين على دمارٍ	فداءُ الساهرين على الكيانِ
وما سيّانِ مشتملونَ حَزْماً	ومشتملونَ أحزمةَ الغواني

بعد هذا التعريض الجارح، وفي الصحيفة الرسمية السعوديّة، كان الملك فيصل مضطراً الى الإيعاز بنقله الى البصرة[96]. إلاّ أنّ الجواهري يذكر أنه هو الذي طلب

93) المصدر السابق، ص 283.
94) المصدر السابق، ص 284.
95) المصدر السابق، ص 285.
96) العلوي 1986، ص 67.

الانتقال الى ثانوية البصرة، ليملأ شاغراً هناك، رغم إلحاح المسؤولين في الوزارة بأن يبقى موظفاً فيها[97]، ثم كان نشر القصيدة بعد مزاولته العمل في البصرة، و «التحقيق» معه بشأنها، لينقل أخيراً الى الحلّة عقاباً له: «واذا بالعقوبة المنتظرة هدية، هي أن أُنقل الى الحلة، والحلّة هي النجف، حيث أكون الى جانب والدتي وإخوتي وأترابي»[98].

1935:

انتقل الشاعر من مدينة الى اخرى خلال عمله في التعليم. فبالاضافة الى المدارس المذكورة أعلاه زاول الجواهري التعليم في «الرستمية» بدار المعلمين سنة 1933 (الديوان II، ص 44)، وفي «ثانوية النجف»، ومنها الى «الرستمية» ثانية في أواسط 1935، وقد انتقل اليها لأسباب عائلية في النجف[99].

* في اواخر 1935، خلال عمله في «الرستمية» للمرة الثانية، نشر الجواهري قصيدة عنوانها «حالنا اليوم أو في سبيل الحكم» (الديوان II، ص 84 ــ 86)، كانت السبب المباشر في تقديمه الى المحاكمة هو وصاحب جريدة «الاصلاح». أُغلقت الجريدة بسبب هذه القصيدة مدة سنة كاملة، أما الجواهري فقد فُصل من عمله أول الامر، ثم قدّم استئنافاً، وقد تغيرت الحكومة، فكانت نتيجة الاستئناف تحويل العقوبة الى توبيخ، وإعادة رواتبه المجمدة، ونقله الى محل شاغر في الناصرية حتى العطلة الصيفية. إلاّ انه استقال عند نهاية العطلة، فكان صيف 1936 آخر عهده بالتعليم ووزارة المعارف[100].

---

97) الجواهري 1988، ص 286 ــ 287.

98) المصدر السابق، ص 299.

99) المصدر السابق، ص 304 ــ 307.

100) الدجيلي 1972، ص 87؛ وانظر تفصيل ذلك: الجواهري 1988، ص 309 ــ 314.

1936:

• في 29 تشرين الاول 1936 قام بكر صديقي بالانقلاب ضد حكومة ياسين الهاشمي، وتسلّم حكمت سليمان رئاسة الوزراء. كان لهذا الانقلاب أثر بالغ على رجال السياسة والأحزاب في العراق، حتى بدا للكثيرين ثورة من شأنها القضاء على الإقطاع والامتيازات وإقامة حكم وطني تقدمي بقيادة «جماعة الاهالي»: «لقد اهتز الشارع العراقي بعنف لانقلاب بكر صدقي، واعتبره ثورة ستُنهي امتيازات رجال المنظومة الملكية، معتمداً على الطروحات الوطنية لرجال الانقلاب، والتي كان يُعدّها جعفر أبو التمن وكامل الجادرجي. أما الجواهري فماذا سيكون موقفه سوى الاندفاع المعهود بالسرعة المعهودة لصالح الانقلاب، مدفوعاً ليس بالموجة الوطنية وحدها، ولكن بشحنه إضافية من الانفعالات والتصورات التي تتجاوز حجم الانقلاب الى الثورة الوطنية، وتتجاوز الثورة الوطنية الى الثورة الاشتراكية»[101].

بعد الانقلاب مباشرة أصدر الشاعر صحيفة «الانقلاب»، في 25 تشرين الثاني 1936، التي «كانت بأعدادها الاولى متجهة كل الاتجاه وناطقة بلسان صاحب الانقلاب الحقيقي بكر صدقي، أي الجيش»[102]. كان الجواهري على صلة وثيقة بالانقلابيين، مناصراً لفكر «جماعة الاهالي»، كما وجد في الانقلاب فرصة لتحقيق حلمه بالنيابة، ولذلك أيّد الانقلاب بحماس في جريدته التي أصدرها تعبيراً عن هذا الموقف الفكري والشخصي: «حين حدث انقلاب بكر صدقي اندفع الجواهري بكل قواه لمساندته، وسرعان ما أصدر جريدة «الانقلاب» وكان المفروض أن يفوز الجواهري بعضوية البرلمان الجديد. وخاصة أن حكمة سليمان رئيس الوزراء وجعفر أبو التمن وزير المالية، وهما أبرز من في الوزارة، على صلة وثيقة به. إلاّ أن صالح جبر الذي وقف دون دخوله البرلمان في وزارة الهاشمي [عشية الانقلاب] هو نفسه الآن

---

101) العلوي 1986، ص 87؛ وانظر أيضاً: الجواهري 1988، ص 388 ــ 324.

102) الجواهري 1988، ص 324.

وزير للعدلية بهذه الوزارة وسيحول دونه حتماً ودون عضوية المجلس النيابي»[103].

:1937

* في اوائل 1937 نشر الجواهري في صحيفة «الانقلاب» التي كان يصدرها، قصيدة «تحرك اللحد» (الديوان II، ص 111 ــ 113). يؤيد الشاعر في قصيدته الانقلابيين ويحذرهم من التساهل مع الأعداء الذين «اجترحوا وأراقوا واغتلوا واحتكروا». وهي قصيدة عنيفة أقرب الى قصائد الاربعينات، يدعو الانقلابيين فيها صراحة الى محاسبة الأعداء والتنكيل بهم، «وتضييق الحبل على خناقهم»، حتى يخيل للقارىء أن «الانقلاب» كان ثورة وطنيّة أو ثورة اشتراكية فعلاً. لذا يصعب الأخذ برأي التكريتي في أن تأييد الشاعر للانقلاب لم يكن الآ «بدافع من انتهازيته المفرطة [...] وطمعاً في أن يفوز بكرسي النيابة»[104].

* لم تدم العلاقة الحسنة بين الجواهري والانقلابيين طويلاً، إذ سرعان ما أخذ الشاعر يوجّه النقد لوزارة الانقلاب بسبب تخليها عن الوعود التي قطعتها على نفسها، فاستغلت الحكومة قضية «الكاشير والطاريف» ضد الجواهري لتكون النتيجة دخول الشاعر السجن وإغلاق جريدة «الانقلاب» أيضاً. يذكر الشاعر أن التهمة ضده «كانت مجرد أن باعة عدد ما من جريدتي كانوا ينادون بأهم عناوينها المثيرة، وذلك ما لا يجيزه قانون الصحافة المشرع من عهد الاحتلال»[105]. لكن التكريتي [106] يذكر أن الشاعر أيد في جريدته فقراء اليهود في نضالهم ضد الأسعار العالية للّحوم التي كانوا يشترونها من الجزّارين اليهود، مما دفع رئيس الطائفة اليهوديّة الى إقامة الدعوى على الجواهري بتهمة التحريض وإثارة الرأي العام، فحكمت عليه المحكمة بالحبس مدة شهر بهذه التهمة، وشهر آخر بتهمة إهانة المحكمة. هكذا

103) الدجيلي 1972، ص 118 ــ 119؛ وانظر ايضاً: التكريتي 1989، ص 22.
104) التكريتي 1989، ص 22.
105) الجواهري 1988، ص 333.
106) التكريتي 1989، ص 22 ــ 24.

دخل الجواهري السجن لأول مرة في حياته، وقد عُطلت جريدته قبل المحاكمة. في السجن كتب الشاعر قصيدته «في السجن» (الديوان II، ص 117 ــ 118)، وفيها إشارة واضحة الى قضية «الكاشير والطاريف» بالذات، حيث يخاطب نفسه ساخراً:

يـــا عـــابـــثـــاً بـــســـلامـــةِ الـــوطـــنِ الـــعـــزيـــزِ وبـــالأمـــانِ
ومفرّقـــــــاً زمـــــــرَ اليهـــــــود طوائفـــــــاً كـــــــلاً لِشـــــــانِ
مـــا أنـــت و «الـــكـــاشـــيـــر» و «الـــطـــاريـــف» مـــن بـــقـــرٍ وضـــانِ
إن الصحافـــــــة حـــــــرةٌ لكـــــــن علـــــــى شـــــــرطِ الضمـــــــانِ

* بعد جريدة «الانقلاب» وسقوط الحكومة الانقلابية، أصدر الجواهري في سنة 1937 صحيفة «الرأي العام»، وبهذه الصحيفة عُرف الجواهري أكثر من أيّ صحيفة اخرى، إذ استمرت في الصدور حتى اوائل الستينات رغم تعطيلها بين فترة وأُخرى، وإصدارها بأسماء أُخرى مدة التعطيل. كما كان لصحيفة «الرأي العام» اتجاه يساري واضح: «أصدر الجواهري بعد «الانقلاب» جريدة «الرأي العام» بعد اغتيال بكر صدقي عام 1937. إلاّ ان هذه الجريدة تختلف عن «الفرات» و «الانقلاب»، فقد برزت بلون ديموقراطي واضح المعالم، ونهجت السبيل اليساري طريقها [...]. ولم تسلم الرأي العام من التعطيل المؤقت عدة مرات مع وجود الرقابة الشديدة التي فُرضت على الصحافة، منذ صدورها حتى الحرب العالمية الثانية»[107].

1939:

* في هذه السنة فُجع الجواهري بوفاة زوجته الأولى ــ أُم فرات. كان الشاعر في بيروت، في طريقه الى المؤتمر الطبي العربي في القاهرة مندوباً عن العراق، حين علم بوفاتها المفاجئة، فقفل مسرعاً الى العراق متخلياً عن المشاركة في الوفد [108]. وفي بيروت كتب قصيدته التي يرثي بها زوجته (الديوان II، ص 131 ــ 133):

107) الدجيلي 1972، ص 72.

108) الجواهري 1988، ص 341 ــ 350.

فـي ذمـة اللـه مـا ألقـى ومـا أجـدُ   أهــذه صــخــرةٌ أمْ هــذهِ كــبــدُ

* في صيف السنة ذاتها كان في إحدى رحلاته الى لبنان لقضاء الصيف هناك، فألقى قصيدته «لبنان» (الديوان II، ص 138 ــ 141) في بلدة بكفيا، فأدّى ذلك الى منعه من دخول لبنان في السنوات التي تلتها:

مــا تقولــون فــي أديـب «حريـب»   «مستقــل» يلـوذُ بـ «الانـتــدابِ»
خلـــتُ أنـــي فـــررتُ مـــن «جـــور   بغـــداد» وطغيـــان «جوهـــا» اللّهـــابِ
ومـــن البغـــي والتعســـف والـــذل فظيعـــاً محكّمـــاً فـــي الرقـــابِ
...
غانمـــاً «سفرتـــــي» وهـــا أنـــا فـــي حـــالٍ تُريني غنيمتـــي في الإيـــابِ
أفيبقـى «الاحــرار» منــا ومنكـمْ   بيـنَ سـوطِ «الغــريــب» والإرهــابِ؟

:1940

يبدو أن هذه السنة كانت نهاية عهد، في حياة الجواهري وشعره، وبداية آخر. يقول الدجيلي: «في سنة 1940 تضيق الدنيا بالجواهري، وتكون عنده مثل كفة الحابل، إذ تمر به زوبعة نفسية وأوضاع مزعجة من اقتصادية وغير اقتصادية»(109). إلاّ أن الجواهري لا يذكر في ذكرياته أن هذه السنة كانت سنة «أوضاع اقتصادية مزعجة»، بل بالعكس: في هذه السنة استطاع الشاعر اخيراً ان يشتري داراً، له ولزوجته الثانية «أم نجاح» وأسرته، بعد سنوات من التنقل من دار بالاجرة الى أخرى: «في المبتدا من أربعينات هذا القرن، خطر لي، أول مرة في حياتي، أن أكون صاحب دار، أن يكون لي سقف يظلّلني وأُسرتي من التشرد والضياع، بعدما صحبناهما حيناً من الدهر، عارفين ومتعرفين على العراق وأنحائه، وعلى بغداد وأحيائها، متنقلين كالطير من شرق دجلة الى غربها، ومن كاظمية الى أعظمية، وما

109) الدجيلي 1959، ص 203.

بينهما وفيهما من أزقة ومداخل»[110]. يضيف الشاعر بعد ذلك أن وضعه المادّي آنذاك كان معقولاً، بحيث سمح لنفسه الاقتراض في سبيل شراء الدار: «كانت جريدتي (الرأي العام) على شيء من الرفاه والرواج. وفيما بعد استطعت أن أسدد ثمن الدار في فترة وجيزة نسبياً، وبهذا، فهذه المرّة الاولى التي ننتقل فيها وأنا في الاربعين من عمري الى دار جديدة نمتلكها»[111].

من ناحية ثانية يذكر الجواهري ايضاً، في تقديمه لقصيدة «أجب أيها القلب» (الديوان II، ص 148 ــ 154) التي كتبها عام 1940، أنها نُظمت حينما «كان الشاعر في حالة شديدة من التأثر النفسي». والجواهري نفسه يتساءل كيف تفجرت هذه القصيدة الحزينة في ظروف الأمن والرفاه: «لماذا تفجرت في هذا الموضع الآمن المرفّه على هذه البقعة الصغيرة من الدنيا التي حملتني دونما عناء تنقّل أو خشية تشرد، لماذا تفجرت أوجع قصائدي، أقصد بها قصيدة «أجب أيها القلب»[112].

كتب الجواهري هذه القصيدة بعد عام كامل قضاه رهين الصمت الذي لم يجد مثيلا له في حياته، كما يقول، حتى السبعينات من عمره[113]. وإذا نظرنا فعلا في الديوان رأينا أن آخر قصيدة، قبل «أجب ايها القلب»، كانت قصيدته «لبنان» التي نظمها صيف 1939، قبل سنة في أقل تعديل من قصيدته هذه التي نظمها عام 1940، كما يشير في ديوانه، ولم تنشر إلاّ في كانون الثاني 1941. لم تكن الأزمة إذن اقتصادية، إنما هي أزمة نفسية أو «حالة شديدة من التأثر النفسي»، بتعبير الشاعر.

في القصيدة ذاتها، وهي قصيدة متميّزة بصراحتها وأُسلوبها، يمكن أن نعثر على دواعي الأزمة النفسية التي كان الصمت عن الشعر أهم مظاهرها. ففي هذه الفترة من حياة الجواهري، وقد بلغ الاربعين من العمر، وتزوج امرأته الثانية، وامتلك داراً خاصة

110) الجواهري 1988، ص 357.
111) المصدر السابق، ص 358.
112) المصدر السابق، ص 361.
113) المصدر السابق، ص 363.

به، رأى الشاعر ان يعتاض «حياة المجاري عن حياة المقارع»؛ أن ينصرف عن الاضطراب والتشرد والشعر والمقارعة الى حياة الدعة والمسايرة و «المصانعة والمبايعة»، وفي ذلك كَبْت لشاعرية فُطر عليها وقتل لطموح أدبي لا يعرف الحدود. من هنا كان الصمت، ومن هنا كانت الأزمة النفسية أيضاً:

طرحتُ عصا الترحال واعتضت متعباً حياةَ المُجاري عن حياة المُقارعِ
وتابعت أبقى الحالتين لمهجتي وإن لم تقمْ كلتاهما بمطامعي
ووُقِّيتُ بالجبن المكارهَ والأذى ومَنجى عتيق الجبن شرُّ المصارعِ
رأيتُ بعيني حين كذّبتُ مسمعي سماتِ الجدودِ في الخدودِ الضوارعِ
وأمعنتُ بحثاً عن أكفٍ كثيرةٍ فألفيتُ أعلاهن كفَّ المُبايعِ

خلال سنة ونصف، منذ صيف 1939 حتى كانون الأول 1941، لم يكتب الشاعر سوى هذه القصيدة الرائعة، بما فيها من صدق ومكاشفة، ومقطوعتين قصيرتين لا تستحقان الذكر، ظناً منه أنه يستطيع الإخلاد إلى «حياة المجاري». إلاّ أن الشاعرية داخله كان لا بدّ ان تنتصر، لتكون هذه الأزمة «استراحة» قصيرة تنتهي بها مرحلة الثلاثينات لتبدأ مرحلة أكثر وضوحاً والتزاماً في حياة الجواهري وشعره، يعود فيها الى «حياة المقارع» هاجراً «حياة المجاري»، او محاولاً أحياناً الجمع بينهما أيضاً!

1941:

* في الثاني من أيار 1941 وقعت حركة رشيد عالي الكيلاني في العراق، وتألفت حكومة «الدفاع الوطني» المناصرة للنازية برئاسة الكيلاني. كان الجواهري آنذاك يصدر صحيفته «الرأي العام»، فاتصل به الكيلاني وطلب منه أن يكتب قصيدة في تأييد «الثورة» وضد الإنجليز، إلاّ أن الجواهري تهرّب من هذه المهمة، ورحل إلى النجف ضيفاً على أحد أقاربه ليبتعد عن الأحداث وضغْط الكيلاني عليه لتأييد الحركة(114). أما الدجيلي فيرى أن الجواهري «كان أحد مؤيدي هذه الحركة»،

114) المصدر السابق، ص 367 ـ 368.

ولذلك رحل الى ايران بعد فشل الحركة مباشرة خوفاً من انتقام الحكومة الجديدة[115].

على كل حال، لم يكتب الجواهري الشعر في تأييد حركة الكيلاني، فأذاع يونس البحري، من برلين، قصيدة الجواهري في ثورة العشرين: «لعلّ الذي ولّى من الدهر راجعُ/ فلا عيش إن لم تبقَ إلا المطامعُ». ويشهد التكريتي نفسه أن الجواهري «لم يندفع في تأييد الثورة مثلما فعل إزاء انقلاب بكر صدقي»، إلا أنه لا يفسّر موقف الجواهري هذا بمعارضته للنازية ومقاومتها، بل يرى كعادته أنه موقف «نابع في الدرجة الاولى من انتهازيته وطائفيته، لا من بعد نظره أبداً. ذلك لأنه كان يتوقع انهيار الثورة والحكم في بضعة أيام إن لم يكن في ساعات[116].

لم تطل إقامة الشاعر في إيران، اذ سرعان ما عاد الى العراق، و «أثبت براءته» من تأييد حركة الكيلاني، كما عاود في أواخر عام 1941 نفسه إصدار جريدته «الرأي العام» في ظروف جديدة من حرية الصحافة في العراق لم تعرفها البلاد من قبل: «شهد العراق ما لم يعرفه منذ قرابة ربع قرن من الحكم الوطني، من انطلاق الكلمة الحرة والمعارضة. ومن الطبيعي أن يفهم القارىء المراد في ذلك كله، فقد كان بمثابة فتح جديد للصحافة الوطنية بما كان لها من ضمانة في تلاقي الحلفاء وفي المقدمة منهم أن يتلاقوا مع الاتحاد السوفياتي. وفي هذا ما يكفي لردع الحاكمين عما كانوا عليه من غطرسة وتحكّم في الكلمة الحرة في هذا الموقف أو ذاك مما لا يحبّون ولا يتقبلون»[117].

* في هذه الفترة، وفي أواخر 1941 بالذات. تبدأ مرحلة جديدة واضحة في حياة الجواهري وشعره. فبعد الاضطراب الشديد في حياة الجواهري وفكره في الثلاثينات ينحاز الرجل في مطلع الأربعينات انحيازاً تامّاً الى اليسار المعارض في العراق،

115) الدجيلي 1972، ص 102.

116) التكريتي 1989، ص 13.

117) الجواهري 1988، ص 375.

يحتل بشخصه وشعره مكانة مرموقة في صفوف المعارضة الوطنية، وتأخذ قصائده الوطنية تذيع على أوسع نطاق في وطنه العراق، وفي الأوساط الوطنية التقدميّة في العالم العربي كله: «ويستثمر الشاعر الهجوم النازي لطرح أفكاره التقدميّة المناصرة للسوڤييت، فتثير الدهشة في نظام رأسمالي موال للغرب، وفي أوساط اجتماعية محافظة، وفي ظرف لم يكن الوعي الاجتماعي فيه قد أخذ امتداده الحالي. ولعله افتتح عهداً شعرياً ومهمة أدبية جديدة من خلال دعوته للانحياز نحو السوڤييت»[118].

تخلّى الشاعر عن «خطة المجاري» وعاد الى «حياة المقارع»، فتدفّقت قصائده الشهيرة في نصرة السوڤييت في الحرب العالمية الثانية: يراع المجد (1941)، سواستبول (1942)، ستالينغراد (1943)، نشيد العودة (1944)، القت مراسيها الخطوب (1945)، كما تتوالى قصائده العامرة الأُخرى في القضايا الوطنية والمفكرين والمناضلين: أبو العلاء المعري التي القاها في مهرجان المعري بدمشق (1944)، جمال الدين الافغاني (1944)، يافا الجميلة (1945)، ذكرى أبو التمن (1946)، اليأس المنشود (1947)، لتكون المقصورة (1947)، تتويجاً لهذه القصائد الوطنية التقدمية قبل «الوثبة».

1946:

في هذا العام أُجيزت الاحزاب، وتشكّل «حزب الاتحاد الوطني» بزعامة عبد الفتاح ابراهيم، فكان الجواهري من مؤسسيه ومن أعضاء لجنته المركزية، وفي مؤتمره الأول ألقى قصيدته «إلى المناضلين» (الديوان II، ص 230). الاّ أنه استقال من الحزب بعد فترة قصيرة، في آب 1946، وهي المرة الوحيدة التي انتمى فيها الشاعر رسمياً إلى حزب من الاحزاب[119].

---

118) العلوي 1986، ص 121.

119) الدجيلي 1972، ص 72؛ التكريتي 1989، ص 58 — 61.

1947:

على الرغم من المجد الوطني الأدبي العريض الذي وصل إليه الشاعر في هذه الفترة، لم يتخلّ عن السعي لتحقيق طموح شخصي آخر في الوصول الى نيابة البرلمان أيضاً، وتلك من «تناقضات» الشاعر الداخلية التي لم تفارقه حتى في أوج هذا «المدّ الثوري»، بل إن مطوّلته الفخمة ــ «المقصورة» ــ كتبها بعد خيبته في ترشيح نفسه للبرلمان[120]! يقول الدجيلي حول هذا التناقض لدى الشاعر: «في هذا الدور [1947] كان الجواهري في شخصيتين متناقضتين. فهو يريد أن يكون شاعر العرب الأكبر، ولسان الشعب الناطق، وضد الاستعمار وأعوانه، وشاجباً الحكم المهترىء الفاسد، ومن جهة أُخرى يريد أن يكون عضواً في البرلمان المزيّف الذي لا يدخله غير أعوان المستعمرين»[121].

هكذا تمكن الشاعر في هذه السنة، أخيراً، من دخول البرلمان، وذلك بعد حوالي عشرين سنة ظل فيها هذا الحلم يراوده، منذ كان موظفاً في بلاط الملك فيصل في أواخر العشرينات، ويذكر التكريتي ست محاولات سابقة جرّب فيها الشاعر حظّه للوصول الى نيابة البرلمان لكنها باءت جميعاً بالفشل[122]. فبعد عودة الشاعر من زيارة لندن في وفد صحفي عراقي رسمي، فاز الشاعر في نهاية المطاف بكرسي البرلمان نائباً عن كربلاء بالتزكية، بعد ان اضطرت الحكومة والوصيّ عبد الاله المرشحين الآخرين الى سحب ترشيحهم[123]. بهذا حققت السلطة للشاعر حلمه القديم بالنيابة، ففرح بها غاية الفرح، ظاناً أنه بذلك يجمع حبّ الجماهير والسلطة في آنٍ معاً: «دخلت البرلمان بأعزّ ما يمكن أن يدخله أحد. ملايين الناس والسلطة العليا، وهو ما لم يجمعه أحد قبلي! فهذا من قبيل الجمع بين المتناقضات، فالعادة

---

120) الجواهري 1988، ص 454.

121) الدجيلي 1972، ص 123؛ وانظر أيضاً: الجواهري 1988، ص 455.

122) التكريتي 1989، ص 73 ــ 75.

123) الجواهري 1988، ص 477؛ الدجيلي 1972، ص 125.

إما ان تكون مع هؤلاء أو هؤلاء»[124]. والسؤال هنا: هل كان دخوله البرلمان جمعاً للمتناقضات فعلاً، كما يرى، أم هو انعكاس للتناقض الداخلي عند الشاعر؟

1948:

* لم يطل مكوث الجواهري في كرسي النيابة. كأنما الاحداث لم تشأ للشاعر أن ينعم بالنيابة والجاه، إذ سرعان ما تفجرت المظاهرات في العراق ضد معاهدة بورتسموث، بقيادة الطلبة، فسقط بعض الطلاب برصاص شرطة صالح جبر، فأعلن بعض النواب استقالتهم من البرلمان احتجاجاً على أعمال العنف، وكان الجواهري من بين المستقيلين، بعد أسابيع معدودة فقط من فوزه بالنيابة: «وفي 17 من كانون الثاني عام 1948 حين اشتدت المظاهرات في الوثبة ضد معاهدة «بورتسموث»، وحين سقط من سقط من الطلاب ضحايا، قدّم جماعة من النواب استقالتهم من المجلس كان الجواهري من جملتهم»[125].

تواصلت مظاهرات كانون الثاني، المعروفة باسم «الوثبة»، وفي الثامن والعشرين من كانون الثاني وقعت مذبحة «الجسر» فجُرح فيها جعفر الجواهري أخو الشاعر، ثم استشهد في 4 شباط متأثراً بجراحه.

* في هذه الفترة العاصفة كتب الجواهري «قصائد الوثبة»، وهي عبارة عن ست قصائد في ديوان الشاعر (الديوان II، ص 276 ــ 306) أشهرها قصيدتاه «أخي جعفر» التي كتبها بمناسبة مرور سبعة أيام على استشهاد أخيه، و «يوم الشهيد» في الذكرى الأربعينية لسقوطه: «في الجلسة الختامية لمجلس العزاء، ومن على سطح المسجد ومن مكبرات الصوت فيه ألقيت هذه القصيدة [اخي جعفر] دون سابق إنذار، وما إن وصلت البيت الرابع والخامس إلاّ وكان الشارع الطويل العريض «شارع الرشيد» قد امتلأ بالحشود الجماهيرية، قاطعاً بذلك سير المواصلات وحركة التنقل

---

124) البقيلي 1972، ص 49.

125) الدجيلي 1972، ص 25.

ساداً كل الطرق المؤدية اليه والخارجة منه»[126].

القصيدة الثانية «يوم الشهيد» ألقاها كاملة في مؤتمر الطلاب العراقيين الأول، في آذار 1948، فكانت مشاركته هذه سبباً في دعوته الى «مؤتمر المثقفين العالميين» في بولندة الذي انبثق عنه مجلس السلام العالمي، وكان الجواهري العربي الوحيد بين المندوبين الخمسمائة من مختلف أنحاء العالم[127]. بعد المؤتمر سافر الشاعر الى باريس فقضى فيها حوالي خمسة أشهر كانت من أصدائها قصائد: «باريس» و«أنيتا» و «شهرزاد» (الديوان II، ص 324 ـــ 341) التي تظهر فيها بعض محاولات التجديد في الإيقاع الشعري. بهذا انطلق الجواهري من النطاق العراقي العربي الى المجال العالمي ايضاً، خصوصاً الأوساط اليسارية والتقدميّة فيه.

1949:

في حزيران من هذه السنة أُقيم حفل تكريمي للدكتور هاشم الوتري عميد كلية الطب، بمناسبة انتخابه عضو شرف في الجمعية الطبية البريطانية. دعي الجواهري للمشاركة في الاحتفال الذي حضرته شخصيات رسمية وشعبية مختلفة، فاستغل الشاعر المناسبة ليلقي قصيدته النارية «هاشم الوتري» (الديوان III، ص 18 ـــ 19)، شاجباً السلطة بحضور ممثليها، محرضاً على الثورة، مذكراً بأيام «الوثبة» المجيدة، منوهاً بجهود الوتري في معالجة الجرحى الذين سقطوا في مظاهراتها. اعتُقل الشاعر بسبب هذه القصيدة شهراً كاملاً أُطلق سراحه بعده بمناسبة الأعياد.[128].

1950:

دعي الشاعر الى المؤتمر الثقافي لجامعة العربية في الاسكندرية، فشارك في المؤتمر بقصيدته «الى الشعب المصري» (الديوان III، ص 45 ـــ 53): «يا مصرُ

126) الجواهري 1991، ص 27.

127) التكريتي 1989، ص 88 ـــ 89.

128) المصدر السابق، ص 87.

تستبق الدهور وتعثرُ/ والنيل يزخر والمسلة تزهرُ». عرض في قصيدته، كالعادة، للحكم القائم في العراق شاجباً ومندداً، بحيث لم يعدْ يستطيع بعدها العودة الى العراق، فاستضافته الحكومة المصرية في شخص الدكتور طه حسين وزير المعارف آنذاك.

لم تطل مع ذلك إقامته في مصر، فسرعان ما عاد الى العراق، وفي السنة ذاتها سافر الى لبنان للمشاركة في حفل تأبين عبد الحميد كرامة، فألقى في هذا الحفل قصيدته «عبد الحميد كرامة» (الديوان III، ص 54 ــ 62): «باق وأعمارُ الطغاةِ قصارُ/ مِن سفر مجدِكَ عاطرٌ موّارُ». وبعد يومين من القائه هذه القصيدة شكّل حسين العويني حكومة جديدة «باشرت مهامّها» بطرد الجواهري من لبنان!

1951:

بعد عودة الشاعر من لبنان، وتعريضه بالحكم العراقي في قصيدته هناك، نشر قصيدته «تنويمة الجياع» (الديوان III، ص 74 ــ 79)، فاستغلتها الحكومة لتعطيل صحيفته «الأوقات البغدادية» وتضييق الخناق عليه، بحيث لم يستطع استعارة أو استئجار أيّ صحيفة أُخرى. في هذه الظروف القاسية رأى الشاعر أن يهاجر الى مصر، لعلّه يجد فيها ملجأ من ظلم الحكومة العراقية. لم يجد في مصر هذه المرة ما كان يرجوه من إكرام وترحيب، فقرر العودة الى العراق بعد مدة قصيرة في مصر، بل عزم على هجاء مصر بقصيدة حذا فيها حذو قصيدة المتنبي في هجاء كافور، إلاّ انه لم يكتب منها سوى بيتين استجابة لإلحاح الدكتور طه حسين. وفي رحلته هذه المرة كتب قصيدته «الدم الغالي» في تمجيد المقاومة الشعبية ضد الجيش الانجليزي في منطقة القناة[129].

129) المصدر السابق، ص 101 ــ 103.

:1953

في أيار 1953 تولّى فيصل الثاني سلطاته الدستورية، فشارك الجواهري في احتفالات التتويج بقصيدة «تِهْ يا ربيع». لم يورد الشاعر هذه القصيدة في ديوانه الكامل، ويقول في أولها[130]:

يا أيها الملكُ الأغرُّ تحيةً — من شاعرٍ باللطف منكَ مؤيَّدِ
أنا غرسكُمْ أعلى ابوكَ محلّتي — نبلاً وشرَّف فضلُ جدكَ مقعدي

أثارت هذه القصيدة أصداء سلبية كثيرة، وتعرض الشاعر بسببها لكثير من الشتم والسباب، حتى نظم بعض خصومه معارضة لقصيدة التتويج هذه حافلة بهجاء مقذع للشاعر الجواهري[131]. ويبدو أن الشاعر شعر بزلته هذه، فظروف الخمسينات الحافلة بالنضال الوطني والتضحيات تختلف عن ظروف العشرينات والثلاثينات، بل كتب قصيدة تكفيراً عن هذه الكبوة (الديوان III، ص 138 ــ 142)، واعتبرها في كتاب ذكرياته «زلة العمر التي ظلت عالقة بي طيلة فترات طويلة [...] فقد أوقعتْ نفسي في عذاب الضمير، ولاحقتْ نومي بالكوابيس، وهوتْ بإرادتي الى ما شاء الله.. ألا وهي «قصيدة التتويج» التي قلتها في مديح الملك فيصل الثاني»[132].

:1955

في هذه السنة رغبت السلطات العراقية، ممثلة بنوري السعيد وعبد الاله أساساً، في تعويض الجواهري عما أصابه من نكبات وخسائر منذ أواخر الاربعينات، وفي «احتواء» الشاعر، ربما، ليظل بعيداً عن معارضة موالياً لها، فأقطعته مزرعة من ثلاثة آلاف دونم في «علي الغربي». فرضي الشاعر بهذه الفرصة ظاناً أنها ستوفر له الراحة ورخاء العيش: «اعتقد الجواهري أن حياته في الأرض التي منحتها الحكومة

130) الدجيلي 1972، ص 8.
131) التكريتي 1989، ص 114.
132) الجواهري 1991، ص 121.

ـه، قريباً من قضاء علي الغربي في محافظة العمارة، ستكون تعويضاً عن خسارة يستشعرها، أو عن حق يريده. إنه يعتقد بأن على الدولة (الحكومة والشعب) تقع مسؤوليّة توفير حياة طيبة له، أسوة بما تفعل الدول المتقدمة بشعرائها وعباقرتها العظام. وهو يسأل لماذا تكون لأرنست همنغواي مزرعة وبيت ريفي ولا يكون له مثلها في العراق حيث الأرض بور شاسعة تعبث بها الثعالب»(133).

* أخلد الشاعر في هذه الفترة الى «الراحة» فعلاً، ولا نجد في ديوانه سوى قصائد قليلة كتبها في «مزرعته»، أهمها قصيدة «يا أم عوف» (الديوان III، ص 148 ــ 154) التي تحفل بالحنين الى الطفولة البريئة وتمجيد حياة راعية الغنم «أم عوف»، والبرم بحياة المدينة والسياسة والناس هناك، بل البرم بالحياة نفسها والاستسلام لخيبة أمل قائلة:

كنا نقولُ إذا ما فاتنا سحرٌ — لا بدّ من سحرٍ ثانٍ يُواتينا
لا بدَّ من مطلعٍ للشمس يفرحُنا — ومن أصيلٍ على مهلٍ يحيينا
واليومَ نرقبُ في أسحارِنا أجلاً — تقومُ من بعدهِ عجلى نواعينا

1956:

* لم يكن طبيعياً أن يواصل الشاعر حياة الراحة والاستكانة في «علي الغربي» ــ أو «القفص الذهبي» الذي ضربته حوله السلطة. بل إن حلم الحياة الريفية الراضية سرعان ما تبدد ايضاً وتراكمت على صاحبه الديون بدلاً من الرخاء والثراء الموهوم. من ناحية أُخرى أحسَّ الشاعر أنه محاصر في «مزرعته»، بعيد عن ساحات النضال والمجد الشعري الوطني، حتى اتهمته الصحافة بأنه «انقطع عن الشعر بعد أن أصبح من كبار المزارعين»(134). انتظر الفرصة المواتية للخروج من هذا «الحَجْر»، فسنحت له في الدعوة التي تلقاها من الجيش السوري للمشاركة في الاحتفال بذكرى مصرع

133) العلوي 1986، ص 177؛ وانظر أيضاً: الدجيلي 1972، ص 38.

134) التكريتي 1989، ص 122.

الشهيد عدنان المالكي، ممثلاً للعراق في الاحتفال: «كانت الدعوة باباً للرحمة والانفراج، هل أخرج من العراق؟.. حلم»[135].

* لكن «حلم الخروج» تحقق، فسافر الجواهري الى سورية، والقى في الاحتفال الكبير الذي أُقيم في دمشق في نيسان 1956 قصيدته «خلفت غاشية الخنوع» (الديوان III، ص 157 ــ 163)، ممجداً فيها الشهادة والشهداء، شاجباً المستعمرين وأحلافهم وأذنابهم، مكفراً عن «الخنوع» في فترة «علي الغربي»، وطلب اللجوء السياسي بعد القائه القصيدة ليظل ضيفاً على الجيش السوري قرابة سنة ونصف. كانت سورية آنذاك تشهد تعاظم المدّ الوطني في عهد شكري القوتلي، وكانت مصر بزعامة جمال عبد الناصر تخوض أعتى معاركها الوطنية ضد الاستعمار والأنظمة العربية التقليدية، فخلّد الشاعر هذه الأحداث الكبرى في قصائده العامرة: «الجزائر» «بور سعيد»، «ذكرى المالكي» (الديوان III، ص 167 ــ 172، 177 ــ 179، 182 ــ 189 بالترتيب)، وتناقلتها الصحف والإذاعات ليذيع اسم الجواهري في كل مكان من العالم العربي، ويصل الى مجد شعريّ وطني لم يعرفه في فترة سابقة أو لاحقة.

1957:

في أواخر 1957 قرر الجواهري العودة الى وطنه العراق بطريقة غير شرعية وبجواز سفر غير صالح، وبعد التحقيق معه في العراق أفرجت عنه السلطات بعد أن توسط له معارفه في الحكومة. لم نعثر على سبب عينيّ دفع الجواهري الى العودة، فالتكريتي لا يعتقد «أن عيش الجواهري في دمشق في تلك الايام كان يزيد عن الكفاف»[136]. فلعلّ حالته الماديّة هناك كانت السبب في خطوته «المغامرة»، أو لعلّه توقه إلى الوطن والتغيير الوزاري الذي جاء بأحد معارفه الى رئاسة الوزارة[137].

135) العلوي 1986، ص 179.

136) التكريتي 1989، ص 124.

137) العلوي 1986، ص 182.

بعد عودته الى بغداد أخذ الشاعر في ترتيب أموره العائلية، فاستقدم أُسرته التي خلّفها في دمشق، واستعاد مزرعته التي صادرتها السلطات بعد لجوئه الى دمشق بوساطة الأمير زيد بن عليّ، ومن مزرعته تلك استمع الى البيان الأول لثورة تموز 1958[138].

:1958

عندما قامت الثورة في تموز من هذا العام، كان الجواهري في مزرعته التي منحتها له الحكومة، وكانت اصداء قصيدته في تتويج فيصل الثاني لا تزال في الأذهان، لذلك خشي أن يعاقبه النظام الجديد باعتباره احد مناصري الحكم الملكي السابق، «حتى سمع ما نطق به عبد الكريم قاسم في إحدى ندواته الصحفية من أنه يعرف الجواهري وهو صديق له»[139]. كان الجواهري قد التقى فعلاً بعبد الكريم قاسم في لندن في أواخر 1947، وكان قاسم يومذاك ضابطاً شاباً في الملحقية العسكرية هناك، ومعجباً بالشاعر الجواهري وشعره[140]، فشجعته هذه المعرفة القديمة وتنويه زعيم الانقلاب باسمه على الاتصال بالنظام الجديد، وتأييد الثورة بقصيدته «جيش العراق» (الديوان III، ص 202 ــ 208) التي ألقاها من الإذاعة وتناقلتها الصحف. ثم تلتها قصيدته «باسم الشعب» (الديوان III، ص 209 ــ 215)، حتى بدا الجواهري «شاعر الثورة» في عهدها الأول، فانتخب نقيباً للصحفيين العراقيين، ورئيساً لاتحاد الأُدباء العراقيين.

:1961

لم تطل «العلاقات الطيبة» بين الجواهري والنظام الجديد في العراق. فبعد الثورة بفترة غير طويلة نشبت الخلافات السياسية بين جبهة الاتحاد الوطني، وأخذ نظام

138) الدجيلي 1972، ص 38؛ التكريتي 1989، ص 124؛ العلوي 1986، ص 183.
139) التكريتي 1989، ص 130 ــ 131.
140) الجواهري 1988، ص 473 ــ 475.

الحكم يلاحق ويضطهد الشيوعيين واليساريين، وكان الجواهري محسوباً عليهم، يلقي قصائده في احتفالاتهم مثل مؤتمر السلام العالمي وأعياد أول أيار، بل ويحذر عبد الكريم قاسم من السقوط في ايدي اليمين، فنال لذلك نصيبه هو أيضاً من هذه الملاحقة، «إذ عُطلت «الرأي العام»، ولفّقت ضده تهمة مختلَقة كاذبة، فأُوقف بسببها، واعتدى عليه رجال الأمن وبعض الأوباش من الجواسيس، وأهين علانية»[141]. بعد إطلاق سراحه سنحت له الفرصة بالخروج من العراق، إذ وصلته الدعوة للمشاركة في مهرجان تكريم الشاعر بشارة الخوري، فاستغلها للحصول على جواز السفر، وسافر الى بيروت في صيف 1961، فألقى في المهرجان قصيدته «لبنان يا خمري وطيبي» (الديوان III، ص 256 ــ 261)، ومن بيروت واصل طريقه هو وعائلته الى براغ ليقيم فيها ضيفاً على حكومة تشيكوسلوفاكيا سبع سنوات كاملة، حتى أواسط 1968.

1968:

في تموز من هذا العام وقع الانقلاب العسكري الذي وصل بحزب البعث الى السلطة في العراق، فدعا النظام الجديد الى التسامح الوطني، وأصدر العفو عن السجناء والمعتقلين السياسيين، ودعا جميع العراقيين في الخارج الى العودة الى العراق. كان الجواهري في طليعة المغتربين الذين عادوا الى العراق تلبية لهذه الدعوة، فغادر «مغتربه» في براغ وعاد الى بغداد محفوفاً بالتقدير والتكريم، فقد «قوبل بمنتهى الحفاوة والتقدير من لدن رجال الثورة، وقادة حزب البعث، وأُقيم له حفل تكريمي نظّمته وزارة الثقافة والاعلام [...] ولم يقف تقدير الحكومة للجواهري عند هذا، بل أصدرت قانوناً خصّصت بمقتضاه راتباً تقاعديّاً للجواهري مقداره مائة وخمسون ديناراً في الشهر»[142].

141) التكريتي 1989، ص 133.
142) المصدر السابق، ص 143.

ظل الشاعر في السبعينات، بعد عودته الى الوطن، يزور براغ «مغتربه» ليقضي هناك أيام الصيف هرباً من حرّ بغداد اللاهب، بل ظلت شقته في براغ ايضاً تحت تصرفه يقيم فيها خلال زياراته: «بعد أن أمضى الجواهري أشهر الشتاء [من عام 1968] عاد الى منتجعه في تشيكوسلوفاكيا ليُمضي فيه بقية الصيف، فلا يعود الى بغداد الاّ بعد أن تولّي أيام الحر المقيتة. وقد بقيت شقته التي خصصتها الحكومة التشيكوسلوفاكية له منذ لجوئه اليها في عام 1961، «إقطاعاً» له لا يحاسبه أحد عليها، ولا يدفع عنها سوى بدل إيجار رمزي ضئيل»[143].

:1980

في أوائل الثمانينات عاد الشاعر إلى معارضة نظام الحكم في العراق، ولجأ في المرة الأخيرة إلى سورية، «وفي دمشق قضى أيامه الأخيرة حتى توفي سنة 1997». وفي دمشق دوّن الشاعر مذكراته أيضاً التي كانت مصدراً هاماً لنا في تقصي أخباره والأحداث التي مرت به خلال هذه الحياة الطويلة. في دمشق واصل أيضاً كتابة الشعر، وقد بلغ من العمر عتياً، في مدح الرئيس السوري وشجب النظام العراقي، بل إنه في سنة 1992 كتب أيضاً قصيدة في مدح الملك حسين، ملك الأردن، ألقاها أمامه بنفسه وأذاعها التلفزيون الأردني غير مرّة، وضمّنها عشرة أبيات من قصيدة «ناغيت لبنان» التي نظمها سنة 1947، يمدح فيها «الهواشم» أجداد عبد الإله وأجداد الملك حسين أيضاً!

* * *

بهذا نكون صحبنا الجواهري منذ أيامه الأُولى في النجف، في مطلع هذا القرن، حتى هذا العقد الاخير منه. إنها سيرة طويلة تكاد تختزل قرناً كاملاً من حياة الشاعر وتاريخ العراق الحديث أيضاً. وهي سيرة قلقة مضطربة تجمع فيها المتناقضات الكثيرة: القديم الى جانب الجديد، والتراث الى جانب المعاصرة، والبلاط الى

143) المصدر السابق، ص 144.

جانب اليسار، واخيراً طموح الذات الى جانب نضال الجماهير في سبيل الحريّة والديمقراطية. كأنما الجواهري في سيرته الطويلة المضطربة هذه، وفي شعره ايضاً، مرآة للمجتمع العراقي والعربي في نضاله الطويل للتحرر والاستقلال ثم الديمقراطية والعدل الاجتماعي، بكل ما في هذا النضال من ارتفاع وهبوط، وانتصارات وكبوات، وتعقيدات وتناقضات. بل إن تناقضاته هذه تمثّل في دلالتها البعيدة سمات المجتمع النامي يرمي ببصره الى الجديد، ولكنه لا يستطيع ولا يريد إلاّ أن يلتفت الى الوراء، الى القديم، ليظل مشطوراً متوتراً، لا يتقدّم في اتجاه واحد مطّرد، بل تعتري طريقه العقبات والانحرافات والنكسات أيضاً.

ما اكثر ما يأتي الجواهري نفسه، في سيرته، على ذكر هذه التناقضات في نفسه وحياته، «فالجو المتناقض المتفارق ينسجم مع هذا الانسان [الجواهري] في تناقضاته. وفي التناقض يحصل الانسجام»(144). إلاّ ان التناقض الرئيس في نفسية الجواهري، وفي حياته تبعاً لذلك، كان بين الذات والجماعة، بين المطامح الشخصية الى الجاه والثراء والمناصب من ناحية، والالتزام بالقضايا الوطنية ونضالات الجماهير من ناحية اخرى. هكذا كان الجواهري أبرز شعراء العراق صلة بالجماهير ونضالها الوطني وتحريضاً لها على الفداء والثورة وتقويض النظام القديم، ولكنه ظل على صلة، أيضاً، بالبلاط الهاشمي طول حياة هذا البلاط، بل يستنجد به أيضاً في بعض المناسبات(145). هذا التناقض الدائم بين الذات والجماعة أو بين «الطمع والاباء»، بأسلوب الجواهري نفسه، رافق الشاعر طوال حياته. وإن كان «الاباء» هو الغالب اخيراً. يقول التكريتي في تخيص هذه النفسية القلقة المتناقضة: «كان الجواهري، وما يزال حتى هذه اللحظة. قصعة من إحساس متوفز، وثورة على كل شيء: على الحكم، وعلى المجتمع وعلى نفسه هو، فلا يمكن أن يرضيه شيء ولا أن يشبعه مال، ولا أن يهدأه [!] جاه. ولم يُعرف عنه طيلة حياته أنه استقر على وتيرة

144) الجواهري 1988، ص 270.

145) الدجيلي 1972، ص 38.

واحدة، أو رضي بالنعمة المتوفرة، أو أِلف العيش الرتيب لفترة ما. فهو جذوة من أعصاب متوترة، وفكر جوّاب، وروح هائم وراء المكانة الأعلى، وقلق متواصل، وانتهازية دائمة»[146].

من هنا كانت شخصية الجواهري وحياته «مجمع الأضداد»: القديم والجديد، التراث والمعاصرة، الجاه والنضال، الطمع والإباء، والنكوص والثورة. وكان شعره، تبعاً لذلك، جامعاً لهذا التناقض، نابضاً بالتوتر الدائم بين القيم القديمة والحساسيات المعاصرة، وتلك في رأينا أهم سمات القصيدة الجواهرية أيضاً.

146) التكريتي 1989، ص 16.

الفصل الأول: الرؤية التقليدية

ـ مراحل تطوره الفني

بدأ الجواهري بنشر قصائده الأولى في أوائل العشرينات، كما أسلفنا، وظل يكتب الشعر وينشره، دونما انقطاع، حتى أوائل التسعينات. بذلك تجمعت لدى الشاعر مجموعة ضخمة من الشعر يضم ما بين أيدينا منها حوالي أربعمائة قصيدة، نشرت الأولى منها في 26 كانون الثاني 1921، وعنوانها «العزم وأبناؤه»، والاخيرة بعنوان «يا فتية الوطن الحبيب» تاريخ نشرها 30 أيار 1979 (الديوان I، ص 47؛ IV، ص 264). في هذه الفترة الطويلة، من عطاء الشاعر وتاريخ الشعر المعاصر والمنطقة، مرّ الشعر العربي بمراحل وثورات، وحقّق الإنجازات الكثيرة في تجديد القصيدة المعاصرة، والجواهري يواصل طريقه مستقلا أو شبه مستقل يكاد لا يتأثر بالإنجازات الشعرية الحديثة، كأنما هو عالم شعري قائم بذاته، مستقل عن كل ما حوله: «ظل الجواهري يقذف بهذه البيّنات التي هي خلاصة الأدب القديم الزاهر، وذوب النفس الشاعرة الرقيقة، وهو الصنّاع الذي يعطيك من هذا المزاج شيئاً جديداً لا تراه في القديم ولا تجده عند القائلين بالجديد، بل هو نمط جواهري كوّن طريقة أدبية خاصة وجدت قبولاً عند المتأدبين. فكأن هناك مدرسة جواهرية تحسها وأنت تقرأ لنفر من الشعراء العراقيين»[1].

من ناحية أُخرى لا يُعقل، ولا يمكن، أن تظلّ القصيدة الجواهرية طوال هذه الحقبة من الزمن دونما تأثر أو تغيّر أو تجدّد، كأنما هي بمعزل عن كل ما حولها، وإلاّ فقدت القصيدة قيمتها الإنسانية والفنية. إذا كان إيقاع هذه القصيدة ظل يدور،

1) السامرائي 1980، ص 125.

بشكل او بآخر، في نطاق الشكل الإيقاعي التقليدي، أو ما يسمّى **القصيدة العمودية**، دونما تأثر يذكر بالثورة الشكلية الكبرى التي عرفتها القصيدة العربية في أواخر الأربعينات، فإن المقومات الفنية الاخرى لا بدّ أن تستجيب للمتغيرات الموضوعية من حول الشاعر، والمتغيرات الذاتية في شخصية الشاعر وثقافته. بل إن الإيقاع الشعري ذاته لا بدّ أن يشهد بعض التجديد والتغيير أيضاً، وإن ظل ينتمي الى الشكل الإيقاعي التقليدي. لذا كانت مهمة الناقد، وهو يواجه هذا الكم الكبير من القصائد، خلال فترات بعيدة متباينة، أن يحاول تقسيمها الى مراحل في فنها الشعري، في سبيل الكشف عن خط التجدّد والتطور فيها بين مرحلة واخرى.

في كتاب «شعراء الغري» عمد الجواهري نفسه الى تحديد مراحل تطوره الشعري، فرأى أنها تنقسم الى مراحل أربع:[2]

1) من النشأة في النجف الى عام 1920.

2) من الثورة العراقية وفي ضمنها انتقالي الى بغداد، وكان لها تأثير خاص للتوسع في الافق.

3) من عام 1927 والتي خرجت لاول مرة [فيها] عن العراق الى إيران بسفرة قصيرة وللتداوي أثرت على ناحية الإرهاف الحسي والوصفي لمشاهدات في الطبيعة جميلة.

4) تبدأ من انقلاب بكر صدقي وتشتد في الحرب العالمية الثانية حتى الآن[1954]».

يتضح من هذا التقسيم، كما نرى، أن الشاعر جعل من بعض الأحداث العامة والخاصة حداً فاصلاً تبدأ فيه مرحلة وتنتهي أُخرى: فثورة العشرين في العراق ضد الانجليز تنتهي عندها المرحلة الاولى وتبدأ الثانية لتستمر حتى رحلته الى إيران

2) الخاقاني 1954، ص 147.

وانتقاله الى بغداد عام 1927، ويختم انقلاب بكر صدقي المرحلة الثالثة لتبدأ المرحلة الرابعة حتى 1954، تاريخ هذا الحديث، بما فيها الحرب العالمية الثانية. الاّ ان المرحلة الاولى التي يذكرها الشاعر، قبل 1920، لم يصلنا شيء منها، فأول قصيدة نُشرت له، بشهادته، هي قصيدة «الشاعر المقبور»[3]، ويذكر الديوان أنها نشرت في جريدة «العراق»، في 5 أيار 1921 (الديوان I، ص 61). كما أنه يتغاضى عن بداية عمله في البلاط عام 1927 ويجعل رحلته الى ايران في هذا العام حدثاً هاماً في تطوره الشعري لتأكيد ما يراه الشاعر من قيمة فنية جديدة في «الإيرانيات» التي كتبها في وصف الطبيعة هناك، إذ هي في نظره «طفرة تكاد تكون غير متصلة الحلقات بما قبلها في تطور الاسلوب والفكرة والصورة عندي»[4]. أخيراً نقول إن الشاعر زار إيران مرتين، في صيف 1924 وصيف 1926، وهناك كتب «إيرانيّاته» أيضاً كما يظهر في الديوان، وليس في عام 1927. لا شك أن تقسيماته هذه تحكمها اهواؤه الشخصية، كما في أُمور أُخرى كثيرة، وما يهمّنا هنا أنه جعل عام 1927 بداية مرحلة جديدة، وان لم يصرح أنه بدأ في هذا العام عمله في بلاط فيصل الاول.

يحذو الدجيلي، إلى حد ما، حذو الجواهري في تحديد مراحل شعره: يعرض بعض قصائد الشاعر التي نشرت حتى عام 1925 باعتبارها مرحلة اولى من شعره، دون أن يشير الى ذلك، ثم يذكر أن المرحلة الثانية تبدأ على وجه التقريب في عام 1925 لتنتهي عام 1936، متخذاً من ديوان الشاعر الذي صدر في النجف عام 1935 معياراً في تحديد المرحلة[5]، لتكون المرحلة الثالثة «من سنة 1936 الى وقتنا هذا [1959]. ويؤرخ هذه الحقبة الادبية لشاعرنا الجواهري ديوانه بأجزائه الثلاثة: طُبع الاول منه 1949 والثاني 1950 والثالث 1953، كما أنه طَبع في الشام 1957 ديواناً

---

3) الجواهري 1988، ص 87.

4) الجواهري 1988، ص 122.

5) الدجيلي 1959، ص 180 ــ 181.

جمعه من جموع دواوينه السالفة وقد أضاف اليه بعض قصائده المتأخرة عدا القصيدة الهمزية في رثاء عدنان المالكي: خلفت غاشية الخنوع ورائي/ وأتيت أقبس جمرة الشهداء»[6].

أما الأُستاذ علي عباس علوان فقد عرض في كتابه «تطور الشعر العربي الحديث في العراق»، الى شعر الجواهري فخصّه بفصل طويل[7] نظر فيه الى المقومات الفنية عند الشاعر، جاعلاً تطوّره الفني من ثلاث مراحل: المرحلة الاولى تنتهي في عام 1928 باصدار الشاعر ديوانه المسمّى «بين العاطفية والشعور»[8]، والثانية تمتد من هذا التاريخ حتى صدور ديوانه المسمّى «ديوان الجواهري» عام 1935[9]، والثالثة هي مرحلة الاربعينات وما بعدها، وإن كانت شواهده كلها تقريباً من الاربعينات والخمسينات ــ «مرحلة النضج» كما سمّاها. هكذا نرى الاستاذ علوان أيضاً يحدّد مراحل تطور الشاعر تبعاً لإصدار دواوينه في المرحلة الاولى والثانية، وهو يعلم أن ديوان 1935 مثلاً ضم بعضاً من قصائد ديوانه الاول[10]. ولا ندري لماذا يكون ديوان جديد يصدره الشاعر بداية لمرحلة جديدة، فقد يصدر الشاعر أكثر من ديوان أحياناً دون أن يتخطى بها مرحلة فنية معينة في شعره، وقد يضم الديوان نفسه في بعض الأحيان طفرة من مرحلة الى أُخرى. لذا رأينا الناقد يتناول في المرحلة الثانية قصيدة «جرّبيني» ذاكراً أنها نظمت عام 1927، فتكون بذلك قبل هذه المرحلة، كما يورد قصيدة «الانانية» مرة باعتبارها نموذجاً من المرحلة الاولى، ومرة اخرى نموذجاً من المرحلة الثانية[11]، ولا يعرض أيضاً لبعض القصائد الهامّة في فهم هذه المرحلة من شاعرية الجواهري في أواخر الثلاثينات، مثل «أنا»، «تحرّك

---

6) المصدر السابق، ص 198.

7) علوان 1975، ص 527 ــ 335.

8) المصدر السابق، ص 259.

9) المصدر السابق، ص 272.

10) المصدر السابق.

11) المصدر السابق، ص 267، 272 بالترتيب.

اللحد» في انقلاب بكر صدقي، «أجب أيها القلب» (الديوان II، ص 102 ـــ 103؛ 111 ـــ 113؛ 152 ـــ 154 بالترتيب)، بعد أن حدّد المرحلة المذكورة بديوان الشاعر الصادر عام 1935.

هذا الاختلاف بين النقاد والدارسين حول تحديد مراحل التطور الفني لدى الجواهري مصدره، في الأساس، تصريحات وتحديدات الشاعر نفسه الذي غالباً ما يحكم على الأمور وفق مواقف ذاتية واعتبارات شخصية يشوبها التناقض الداخلي في أحيان كثيرة. المصدر الثاني لهذا الاختلاف هو اتخاذ دواوين الشاعر وتواريخ صدورها معياراً في تحديد المراحل الفنية في شعره. واذا كان هذا المعيار لا يصح في كثير من الأحوال فإنه بالنسبة الى الجواهري خاصة لا يمكن الاعتماد عليه، لما في دواوينه من اضطراب وتداخل، وتعمد الشاعر، ربما، عدم تنظيم دواوينه وترتيب القصائد فيها وفق خطة دقيقة واضحة تعين الدارس على تتبع تطوره الفني من مرحلة الى أُخرى: «طُبعت هذه الدواوين في أجزاء غير متصلة، على فترات تتباعد وتتقارب، ويكرّر بعضها بعضاً. والشاعر، حتى في الطبعة الاخيرة (دار الطليعة، بيروت، 1968) من الجزء الأول من ديوانه، يرفض كدأبه أن يجعل لترتيب قصائده هدفاً واضحاً. فهو لا يهمه التسلسل الزمني لقصائده، إذ كثيراً ما يسبق المتأخر المبكر، ويراوح في السنين، في ما يبدو، كيفما اتفق»[12].

ليس لنا نحن من فضل في هذا المجال سوى تأخرنا عن النقاد المذكورين، بحيث أُتيح لنا النظر في ديوان الشاعر مرتباً في تسلسل زمني دقيق، يذكر فيه مع كل قصيدة تاريخ نشرها، أو سنة نظمها أحياناً. ويكاد يخلو من الاخطاء في اثبات تواريخ هذه القصائد. فقد اعتمدنا في دراستنا هذه ديوان الشاعر بمجلداته الاربعة الصادر عن دار العودة في بيروت، في طبعته الثالثة، سنة 1982، وتعتمد هذه على طبعة وزارة الإعلام العراقية، بأجزائها السبعة، التي صدرت تباعاً منذ سنة 1973،

12) جبرا 1982، ص 8؛ وانظر حول دواوينه وطبعاتها: التكريتي 1989، ص 137 ـــ 142).

وقام بإعدادها وتحقيقها وإضافة بعض الحواشي اليها مجموعة من الدارسين العراقيين المعروفين، بحيث ضمت كل ما نشره الجواهري من قصائد حتى أواخر السبعينات، باستثناء قصائد قليلة رفض الشاعر نفسه نشرها. كما تضيف طبعة دار العودة المذكورة أنها طبعة منقحة بإشراف صاحب الديوان.

بعد مراجعة الطبعة المذكورة من ديوان الشاعر، والنظر في آراء النقاد والدارسين حول مراحل تطور الشاعر، رأينا أن نحدد هذا التطور في مراحل ثلاث، وسوف تتضح اعتباراتنا في هذا التقسيم عند تناول كل مرحلة منها بالدراسة والتحليل:

1) المرحلة الاولى هي مرحلة «الرؤية التقليديّة»، وتضم ما كتبه الشاعر حتى عام 1927، عندما انتقل من النجف الى بغداد، وباشر عمله موظفاً في بلاط فيصل الاول.

2) المرحلة الثانية ــ «اضطراب الرؤية» ــ تضم ما كتبه خلال فترة عمله في البلاط وفي الثلاثينات كلها، وتنتهي عام 1940 بقصيدة «أجب ايها القلب» بالذات.

3) المرحلة الثالثة ــ «الرؤية الثورية» ــ تبدأ بأوائل الأربعينات وتضم أساساً قصائد الاربعينات والخمسينات. يستطيع الناقد أن يتابع مرحلة رابعة ابتداء بأوائل الستينات حين هجر الشاعر وطنه إلى «مغتربه» في براغ، إذ تختلف قصائده في هذه الفترة بعض الاختلاف في لهجتها وفنها الشعري عنها في الأربعينات والخمسينات، الا انها في نظرنا مرحلة ما بعد القمّة، ولن نعرض لها إلاّ في سياق المرحلة الثالثة التي تمثّل، في رأينا، قمة باذخة في الفن الشعري لدى الجواهري والشعر السياسي المعاصر عامة، ممّا يجعلنا نوليها عنايتنا القصوى في هذه الدراسة.

الرؤية التقليدية

تبدأ المرحلة الاولى في أوائل العشرينات، كما اسلفنا، وتنتهي سنة 1927 بانتقال الشاعر الى بغداد وعمله فترة قصيرة جداً في التعليم، ثم دخوله البلاط في السنة ذاتها موظفاً في دائرة التشريفات. إنها الفترة الاولى في «العراق الحديث» أيضاً بعد سقوط الدولة العثمانية، وبعد ثورة العشرين على الانجليز، ثم قيام «الحكم الوطني» بتتويج فيصل الاول ملكاً على العراق، خاضعاً لسياسة بريطانيا ونفوذها. فهي سياسياً فترة قيام الدولة الجديدة، وإنشاء مؤسساتها، وتنظيم وزاراتها وجهازها الإداري عامة، بعد سقوط الدولة العثمانية بنظامها السياسي القديم وإدارتها التقليدية.

وهي بالنسبة الى الجواهري أيضاً بداية «الشاعرية». لا شك أنه كتب قبل هذه الفترة ولكن «قصائده» لم تكن تتجاوز حدود النجف والمناسبات المحلية، وها هو في اوائل العشرينات يبدأ بنشر شعره في الصحف العراقية، بل تثير قصائده الأصداء فيكتب «الشاعر المبدع» محمد الهاشمي قصيدة في «الرافدين» يردّ فيها على إحدى قصائد الجواهري ويجعل عنوانها «الى نابغة النجف»[13]! إنها بداية الجواهري «الشاعر» إذن: لم يعد الشعر هواية ومنافسة في حلقات الأصدقاء النجفية، بل غداً «حرفة» الجواهري الاولى، وستظل كذلك مهما تقلب الشاعر في الوظائف والأعمال. وإذ غدا «شاعراً» تعترف به الصحف في العاصمة والأوساط الادبية فيها، بل ينشر قصائده خارج العراق أيضاً، فلا بدّ له من القيام بدور الشاعر في «تسجيل» الأحداث الكبرى والصغرى ومنافسة الشعراء الكبار، قدماء ومعاصرين، بتدريب القريحة وشحذ الأداة واستكمال العدّة الشعريّة لغة وإيقاعاً وصياغة.

كان من الطبيعي في فترته الأولى هذه، وقد تربّى على قصائد الشعراء الكبار، كالمتنبي والبحتري والشريف الرضي وأبي العلاء، ومن حوله الصيت المدوّي للشعراء

---

13) الجواهري 1988، ص 107.

الكلاسيكيين الجدد، مثل شوقي وحافظ والزهاوي والرصافي ــ أن يحاول مجاراة هؤلاء الشعراء و «معارضتهم» ليضمن له مكاناً بين «الكبار»، فكان تبعاً لذلك تقليدياً في رؤيته ومواقفه، وفي موضوعاته الشعرية وصياغته ايضاً. في قصيدة عنوانها «عدّ عنك الكؤوس» (الديوان I، ص 136 ــ 139) يهنىء الشاعر أحد أصدقائه بالزفاف، فيكتب سينية من الخفيف تبلغ 66 بيتاً ليظهر تفوقه و «امتلاكه ناصية اللغة»، ويختمها بأبيات تنمّ على رؤيته الشعرية في تلك الفترة:

أنا لا ادّعي النبوة إلاّ أنني أُرجع المقاويل خُرْسا
أنا في الشعر فارسٌ إن أغالَبْ يكنِ الطبعُ لي مِجناً وتُرسا
كلُّ محبوكةٍ فلا تبصرُ المعنى معمّى، ولا ترى اللفظ لَبْسا
وإذا ما ارتمتْ عليّ القوافي نلتُ مختارها وعفتُ الأخسّا
إن أكنْ أصغرَ المجيدينَ سناً فأنا أكبرُ المجيدينَ نفْسا
طبّقتْ شهرتي البلادَ وما جاوز عمري عشراً وسبعاً وخمسا

هذا هو «المثل الاعلى» للشاعر والشاعرية لدى الجواهري في هذه الفترة: كأنما تنبىء أصداء هذه الابيات بطموح الشاعر الى ان يجمع في شخصه وشعره فنية البحتري وعظمة المتنبي وعبقرية أبي العلاء!

ويكتب قصيدة أُخرى الى الشاعر معروف الرصافي (الديوان I، ص 117 ــ 119) فلا نكاد نلمح فيها أثراً من الرصافي «المغامر المجاهر يزجّ به شعره في شتى المهاوي»، كما وصفه الجواهري في الأربعينات (الديوان II، ص 183 ــ 184)، أو من الرصافي الذي يرى «الفسق في شرب الدماء وليس في شرب الخمور، والمجد صنواً للدماء وللسجون وللقبور»، كما تبدّى للجواهري في اوائل الخمسينات (الديوان III، ص 68 ــ 73). في اولى قصائده الى الرصافي، في هذه المرحلة، يرى أنه «نابغة الدين» ويرى شعره على نحو يتفق وهذه المرحلة من «الرؤية التقليدية» عند الجواهري:

أَلستَ الذي إن قال أصغتْ لشعره ... رياضُ الحمى واستنشدتْهُ غصونهُ
يبينُ له السرُّ خفيُّ إذا خفي ... على غيره ما لا يكاد يبينُهُ
وتُرقص أوتارَ القلوب لحونُهُ ... يُخال بها مسُّ الصِّبا أو جنونُهُ

...

أفي العدلِ يعلو من ذبابٍ طنينُهُ ... ويصفرُ بالليث الهزبر عرينُهُ
ويُسكتُ عن حق، ويعزى بباطل ... وتغضي على هضمِ الأبيِّ جفونُهُ
ويُظلم من كانتْ تهشُّ لصوتِهِ ... سهولُ الفلا شوقاً وتبكي حزونُهُ

الرصافي هو الرصافي طبعاً، إلا أن صورته تختلف في هذه المرحلة التقليدية عنها في الأربعينات والخمسينات، تبعاً لاختلاف الرؤية الجواهرية فحسب.

تضم هذه الفترة 95 قصيدة من بينها مقطوعات كثيرة يبدو أن الشاعر بدأها ولم يُتمها قصائد كاملة، فظلت «مشاريع» قصائد ولم تتكامل. إذا نظرنا في مجال هذه القصائد نجد أنها تضمّ **الاخوانيات**، وهي قصائد كتبها الى اصدقائه في النجف في مناسبات الزواج او السفر وما شابه، وقصائد **المدح** والمناسبات كقصيدته «تحية الملك» (الديوان I، ص 84 ـــ 85) أو «تذكر العهود» (الديوان I، ص 125 ـــ 126) في مدح الملك فيصل عند قدومه الى النجف عام 1924، وقصيدتين في تكريم أمين الريحاني (الديوان I، ص 92 ـــ 93، 96 ـــ 97). وهناك بضع قصائد في الرثاء يرثي فيها شخصيات من عائلته ومن النجف، وأُخرى في **الوصف** كقصائده في وصف بغداد والطبيعة في إيران، ومجموعة من القصائد في القضايا **الوطنية والسياسة** كقصيدته في ثورة العشرين وقصيدته في الثورة السورية ضد الفرنسيين، وقصائد اخرى **غزلية وجدانية.**

لعلّه يُستشف التقليد من عرض موضوعات القصائد فحسب، إذ هي تدور في نطاق الموضوعات التقليدية التي شاعت في الشعر الكلاسيكي الجديد آنذاك، فالصفة الغالبة على القصائد أنها من **شعر المناسبات**، كما عُرف في

مطلع هذا القرن. إلاّ ان موضوع القصيدة وحده لا يكون معياراً في قيمة القصيدة الفنية وعتبارها قصيدة تقليدية أو مجددة، فالحكم في هذا المجال يقوم على إيقاع القصيدة وصياغتها ورؤية الشاعر كما تتمثل في مقوماتها الفنية.

أول ما يلفت النظر من هذه القصائد مجموعة أشار الشاعر الى أنها من «حلبة لأدب»، وهو الديوان الاول الذي أصدره الشاعر سنة 1923 على شكل كتيّب صغير ضمّ فيه عشر قصائد قلّد فيها، أو **عارض** عدداً من الشعراء القدامى والمعاصرين: «هي مجموعة شعرية، في عشر قصائد من نظمه، عارض بها شعراء عصره وغير عصره من البارزين مثل احمد شوقي، وايليا ابي ماضي، وعلي الشرقي، ومحمد رضا الشبيبي، وابن التعاويذي ولسان الدين بن الخطيب. كما ترجم لكل واحد من هؤلاء ترجمة قصيرة للتعريف بهم»[14]. من الطبيعي أن تكون هذه القصائد تقليدية، إذ التقليد هو غايتها الاولى والأخيرة، ولذا فإن القصيدة لا بد أن تدور في مجال القصيدة الأصل وتحذو حذوها لا في الوزن والروي فحسب، وإنما في المعجم الشعري والصياغة والاستعارة أيضاً. حتى أحمد شوقي زعيم الشعراء الكلاسيكيين الجدد لم يستطع في معارضاته «الفكاك» من القصائد الاصلية التي عارضها، فكيف بشاعر شابّ ما زال في اول طريقه الشعري؟ إذا كان لهذه القصائد من «حلبة الادب» دلالة في نظر الناقد فإنها تشير مرة اخرى الى «المثل الاعلى» في الشعر لدى الجواهري في هذه المرحلة، ولا تعدو كونها تدريباً للقريحة واستكمالاً للعدّة استعداداً لما سيكون.

التقليد لا يقتصر طبعاً على قصائد «حلبة الادب»، بل يتعداها لما كان قبلها ولما نُظم بعدها، حتى تكاد معظم القصائد تخلو من شخصية ناظمها وتردد، بشكل أو بآخر، أوزان القدماء وألفاظهم ومعانيهم. حتى شعر الغزل الذي يتوقع القارىء أن يلمس فيه شيئاً من ذات الشاعر وعصره وبيئته لا نجد فيه غير أصداء الغزل القديم

---

14) الدجيلي 1972، ص 128.

وألفاظه وموتيفاته الشائعة. يقول الشاعر في قصيدة نظمها عام 1924 باسم «عاطفات الحبّ» (الديوان I، ص 133):

لستَ تدري بالذي قاسيتُهُ ... كيف تدري طعمَ ما لم تذُقِ
لم تدعْ منيَ إلاّ رمقاً ... وفداءٌ لكَ حتى رمقي
مَصبحي في الحزن لا اكرهه ... إنما اطيبُ منه مَغبقي
إن هذا الشعر يشجي نقلُه ... كيف لو تسمعه مِن منطقي
ربّ بيتٍ كسّرت نبرتَه ... زفراتٌ أخذتْ في مخنقي
أنا ما عشتُ على دين الهوى ... فهواكمْ بيعةٌ في عنقي

لا تختلف القصائد الوطنية في هذه المرحلة أيضاً عما ذكرنا من تقليد واستحضار لايقاعات القدماء ومعانيهم وألفاظهم. فقصيدة «الثورة العراقية» مثلا (الديوان I، ص 55 ــ 59) التي يعتز بها الشاعر ويرى أنها تلوح وكأنها من نهاياته[15]، ويعتبرها الدكتور ابراهيم السامرائي «من قصائد الحرب الفريدة التي قيلت في هذا القرن»[16]، تكاد تكون مجمّعاً كبيراً لإيقاع القصائد القديمة وألفاظها وتراكيبها ومعانيها؛ كلما قرأت بيتاً منها تقول لك أذنك إنها سمعته من قبل وما هو بالجديد. وقد عرض لها الأُستاذ علي عباس علوان بالتحليل التفصيلي المطوّل مشيراً الى مراجعها وموحياتها من العينيات القديمة فكفانا النظر فيها وتحليلها لتبيان مدى تقليديتها في كل مقوماتها الفنية[17].

من قصائد هذه المرحلة أيضاً مجموعة لا بأس بها يمكن اعتبارها من شعر الطبيعة، أو شعر الوصف في مصطلح الأغراض التقليدية. بعض هذه القصائد يتناول الطبيعة في العراق، مثل «في بغداد»، «تحت ظل النخيل»، «بعد المطر» (الديوان

---

15) الجواهري 1988، ص 120.
16) السامرائي 1980، ص 122.
17) علوان 1975، ص 259 ــ 265.

I، ص 134 ــ 135، 167 ــ 168، 175 بالترتيب)، والقصيدة الثانية فيها من نونية ابن زيدون بعض إيقاعاتها وصياغاتها أيضاً، ومطلعها:

مرّ النسيمُ بريّاكم فأحيانا   فهل كذكراكمُ في القلب ذكرانا

بالإضافة الى قصائد الطبيعة العراقية، هناك تسع قصائد في الطبيعة الإيرانية، نظمها الشاعر خلال زيارتيه الى إيران صيف 1924 وصيف 1926. يعتبر الجواهري «إيرانياته» هذه «طفرة» في تطوره الشعري، بل يؤرخ بها، كما أسلفنا في بداية هذا الفصل، مرحلة جديدة في فنه الشعري. نظرنا في هذه القصائد فلم نجد أنها تختلف عن قصائد الوصف الاخرى، وعن فنّه الشعري عامة في هذه المرحلة. لا شك أن الشاعر، وقد ألف أرض النجف «الملحية»، أُعجب بالطبيعة في إيران، وما تحفل به من جبال وأنهار وخضرة، ولكنه لم يستطع، حين عمد الى وصفها، أن «يترجم» لنا هذا الإعجاب في رؤية جديدة وصياغة جديدة تختلفان عما ألفناه في شعر الوصف الكلاسيكي. ظل الوصف في هذه القصائد **موضوعياً** لا يتعدى عين الشاعر الى ذاته ومشاعره، شأن شعر الوصف التقليدي، بل إنه لا يصل الى مستوى إحساس البحتري بالطبيعة في قصيدته «أتاك الربيع الطلق»[18]، أو الصور الغنية الملونة التي تحفل بها قصيدة أبي تمام «يا صاحبيّ تقصّيا نظريكما»[19]. ولكي لا نظلم الشاعر نقول إن «إيرانياته» فيها ما يسميه القدامى «اشراق الديباجة»، أو الصياغة المحكمة والإيقاع العذب المتدفق في تعداد عناصر الطبيعة. يقول الشاعر في المقطع الاخير من «بريد الغربة» التي نظمها في زيارته الثانية الى ايران (الديوان I، ص 199):

«شمران» تُعجبني، وزهرةُ روضها   وهواؤها، ونميرها الرقراقُ
متكسراً بين الصخور تمدّه   فوق الجبال من الثلوج طباقُ
وعليه من ورق الغصون سرادقٌ   ممدودة ومن الظلال رواقُ

18) البحتري 1962، ص 145 ــ 147.
19) ابو تمام 1968، ص 138 ــ 140.

في كل غصن للبلابل ندوةٌ   وبكل عود للغنا «إسحاقُ»
كانت مناي فلم تُعقْ وعجيبةٌ   أني أُحب منى فلا تُعتاقُ
سرُّ الحياةِ نجاحُ آمال الفتى   أما الممات فسرُّه الإخفاقُ

ننتقل إلى النظر في ايقاع القصائد، فنجد ان المرحلة تضم 95 قصيدة، كما أسلفنا، بالإضافة الى مقطوعة صغيرة من أربعة أبيات أسماها «في سبيل الكتاب» (الديوان I، ص 99) عن إعارة الكتب داعب بها أحد أصدقائه، ومقطوعات أسماها «من كنوز فارس»، (الديوان I، ص 203 ــ 208) يذكر أنها ترجمات من شعر «حافظ» ويتراوح طولها من بيتين الى خمسة أبيات، ويغلب عليها مجزوء الرمل ــ لم ندخلها في احصائنا هذا. تتوزع هذه القصائد والمقطوعات على النحو الآتي: الطويل ــ 26، الكامل ــ 19 ومجزوءه ــ 7، المتقارب ــ 8، الوافر ــ 7، الرمل ــ 7 ومجزوءه ــ 3، الخفيف ــ 5 ومجزوءه ــ 1، البسيط ــ 4 ومخلعه ــ 1، السريع ــ 4، المجتث ــ 2، الرجز ــ 2 ومجزوءه ــ 1.

يظهر في هذه الإحصائية بوضوح أن للطويل شيوعاً كبيراً في هذه المرحلة، إذ يبلغ عدد قصائده 26 قصيدة، أي حوالي 27 بالمئة من قصائد المرحلة، وهي نسبة لا نجدها لدى الكلاسيكيين الجدد الذين أوردهم ابراهيم انيس الاّ في شعر البارودي[20]، ناهيك أن إحصائيتنا هذه تتناول عدد القصائد، ولو قامت على عدد الابيات كما فعل انيس، لكانت نسبة الطويل أعلى، بلا ريب.

في غلبة الطويل على هذا النحو دلالة تنسحب على المرحلة كلها. فالطويل بإيقاعه الفخم الرصين هو أكثر الاوزان شيوعاً في القصيدة الكلاسيكية، وفيه كُتبت معظم قصائد الشعر القديم «الجادّة» خاصة، ولذا فإن غلبته الواضحة في هذه المرحلة تدل بوضوح على أن الجواهري كان تقليدياً فيها أكثر من الشعراء الكلاسيكيين الجدد أنفسهم. في قصائد الطويل من هذه المرحلة يبدو الشاعر أقرب

20) انيس 1972، ص 199 ــ 208.

إلى البارودي وإيقاعه مثلا منه الى شوقي أو غيره من شعراء الكلاسيكية الجديدة. من هنا أيضاً نجد قصائد الطويل تحمل سمات هذه المرحلة التقليدية أكثر من غيرها بوضوح. ففيها تتردد أصداء القصائد الكلاسيكية وصياغاتها واضحة لا تخطئها العين، كما تتخللها المقتبسات الكثيرة من الشعر القديم حرفياً، في شطر منه أو بيت كامل أحياناً، كما هو الحال عند البارودي أيضاً. نكتفي في هذا المجال بإيراد شواهد من القوالب الكلاسيكية التي تتخلل قصائد الطويل، اما المقتبسات فقد ظهرت بين قوسين، وأُشير الى أصلها غالباً في الهوامش:

أغالب فيك الدهر لو كان يسمع... (الديوان I، ص 62)
وإني وإن كنت القليل حماته... (I، 62)
أَغرّكِ مني في الرزايا تجلدي... (I، 62)
أأنْ عنّ في جنح الدجى بارق الحمى... (I، 63)
حمامةَ أيكِ الروض مالي ومالكِ... (I، 65)
وليلٍ دجوجيّ الحواشي سعرته... (I، 67)
لئنْ شكرَ الصبحَ المحبون إنني... (I، 75)
أقولُ وقد شاقتنيَ الريحُ سحرةً... (I، 148)

في قصائد الطويل أيضاً تتردد بشكل واضح «فواتح» الأبيات، وهي تراكيب تقليدية كثيراً ما يفتتح بها ايقاع البيت فتحكم الصياغة في البيت كله. هذه الفواتح شائعة في الشعر القديم أيضاً، وهي سمة من سمات التقليد فيه، فكم من بيت يبدأ «اذا المرء..»، «لعمرك ما..» وهكذا. والجواهري يتبع خطة القدماء ويحذو حذوهم باستعارة فواتحهم ذاتها: خليليَّ.. أأحبابنا.. لَئنْ.. أما وَ.. وَليلٍ.. وَعاذلةٍ.. وإن انسَ لا أنسَ.. الخ، وجميعها طبعاً خاصة بالطويل.

كما تتردد في القصائد، بالطبع، الألفاظ والتراكيب القديمة لتستكمل القصيدة كل عناصرها الكلاسيكية. يكفي النظر في قصيدة واحدة من قصائد الطويل، مثل

القصيدة التي خاطب بها الرصافي (الديوان I، ص 117 ــ 119)، وهي ليست قصيدة طويلة نسبياً، لنجد الألفاظ والتراكيب القديمة الآتية: **ركن الصفا وحجونه، عضب الغرار، القيون، الشمول، الناجود، الأريض، المنجنون، العرين، الحزون، شبا السيف**، وطبيعي أن كثيراً من هذه الالفاظ الوعرة وردت في القافية.

الإنصاف يقتضينا أخيراً الإشارة إلى أن هذه السمات التقليدية الواضحة في قصائد الطويل لا تنسحب على قصائد المرحلة جميعها وبالدرجة ذاتها. ففي القصائد الاخرى حين يتخلص الشاعر من «طغيان» الطويل، وفي الأوزان القصيرة والمجزوءات خاصة، تبتعد الصياغة نوعا ما عن هذا التقليد المغالي، بل تخرج في أحيان قليلة عن الصياغة السائدة في هذه المرحلة. ففي القصيدة المسماة «ثورة العراق» (الديوان I، ص 50 ــ 54)، يستخدم الشاعر مجزوء الرجز، فتختلف القصيدة عن «الثورة العراقية» المذكورة آنفاً اختلافاً كبيراً، وإن كان الموضوع واحداً. لا نقول إن في هذه القصيدة تجديداً هاماً، إلاّ أن ألفاظها أسهل، وصلة البيت بأخيه أقوى، واتكاءها على الموروث أقل، بل اننا نلمح في احد مقاطعها شيئاً من اللهجة الجواهرية في قصيدته «طرطرا» الساخرة في الاربعينات (الديوان II، ص 205 ــ 209):

يـــــا إخوتـــــي كـــــلُّ الـــــذي　　أمّلتمـــــــوهُ بَـــــــددُ
نـــصـــيـــبـــكـــمْ مِن كـــلّ مـــا　　شيّدتمـــــوهُ النكـــــدُ
تـــتـــرّكـــــوا، تـــأرمـــنـــــوا　　تنكلـــــزوا، تهنّـــــدوا
أو لا فـــــإن عِرضَكـــــمْ　　ومـــــالكـــــمْ مهـــــدّدُ

ويردّ الجواهري على «مقطوعة» محمد الهاشمي، فيجرّه إيقاع المقطوعة الأصلية وشكلها إلى نظم عشرة أبيات تعتبر خروجاً على «فنّ» هذه المرحلة (الديوان I، ص 68):

يــا أخــا الــبــلــبــل رفــقــاً		هــجــتَ لــي وجــداً وذكــرا
لــمــتَ فــي أمــري ولــو أَســطــيــع مــا أخــفــيــت أَمــرا
أنــت لــو تــعــلــمُ مــا يــلــهــب نــفــســي قــلــتَ عــذرا
كــان لــي ســرٌّ ولكــنْ		بــكَ قــد أصــبــح جــهــرا
قــد طــويــتُ الــحــزن أزمــانــاً فــخــذْهُ الــيــومَ نــشــرا

واضح أن الشاعر لا يعتبر هذه المقطوعة شعراً جاداً، بل ربما كانت تشكو الركاكة في نظره، آنذاك على الأقل، لكن ما يهمنا هنا أن إيقاعها القصير السهل «المفروض» على الشاعر جعلها تختلف تماماً عن الصياغة السائدة في المرحلة. هناك قصيدة أُخرى من البسيط سمّاها الشاعر «تحية الوزير» (الديوان I، ص 214 ــ 215)، يحيي فيها الشاعر الوزير المنتفكي لقيامه بطرد أنيس النصولي، ويغضب فيها الشاعر فتبشر بإيقاعها وروحها بقصيدة «المعري» التي ستكون في الاربعينات:

هم حاولوها لأغراضٍ مذممةٍ		حتى اذا سُعّرتْ كانوا لها حطبا
...
ما كان يعلم لمّا أنْ أهاب به		شيطانهُ أن يجرّ الويلَ والحربا
حتى إذا صوّحتْ آمالهُ ورأى		أن الأماني التي غرّتْهُ عُدْنَ هَبا
عضّ النواجذَ من غيظٍ فما نفعتْ		شيئاً، وأهونْ به مِن واجدٍ غضبا
كسرتَ من شوكةِ الطاغوت ما عسرتْ		وَرُضْتَ من خلقِ الجبار ما صعبا

ثم هناك قصيدة، أخيراً، تبدو شاذة فعلاً في هذه البيئة التقليدية المهيمنة على هذه المرحلة. إنها قصيدة «الشاعر» (الديوان I، ص 141 ــ 142) التي كتبها سنة 1924، وفيها تتجلّى رؤية مغايرة للشعر والشاعر، كما ان ايقاعها والفاظها وموتيفاتها غريبة عن الفن الجواهري في اوائل العشرينات، حتى عدّها الدكتور مصطفى بدوي «تعبيراً عن رؤية للشعر أقرب الى الرومانسيّة»[21]:

---

21) بدوي 1975، ص 64.

لا اريـــد الـــنـــاي إنـــي   حـامـلٌ فـي الـصـدر نـايـا
عـــازفـــاً آنـــا فـــآنـــا   بـــالامـــانـــي والـــشـــكـــايـــا

...

حـــجـــز الـــهـــمُّ عـــلـــى أنـــفـــاســـه إلاّ بـــقـــايـــا
أفـــلـــتـــتْ فـــي نـــبـــراتٍ   شـــائـــعـــات فـــي الـــبـــرايـــا
تـــرقـــص الـــفـــتـــيـــانُ إن غـــنـــيـــتُ فـــيـــه والـــفـــتـــايـــا
هـــو وردي فـــي صـــبـــاحـــي   وصـــلاتـــي فـــي مـــســـايـــا
مُـــعـــجـــزٌ تـــهـــيـــيـــجـــه كـــلَّ   الـــمـــغـــنـــيـــنَ ســـوايـــا
أدركـــت ظـــاهـــرَهُ الـــنـــاسُ وأدركـــتُ الـــخـــفـــايـــا

ويصف الجواهري الشاعرَ في المقطع الثاني منها بأنه يدرك بعينه أسرار الوجود ويموت غريباً:

حـــمـــل الـــنـــاسُ ســـكـــونـــاً   وجـــلالاً فـــي الـــحـــنـــايـــا
شـــاعـــراً أدركـــه الـــمـــوت غـــريـــبـــاً فـــي الـــزوايـــا
ســـبـــر الافـــقَ بـــعـــيـــن   أدركـــتْ مـــنـــه الـــخـــفـــايـــا
فـــانـــبـــرى يـــوحـــي الـــى الـــنـــاس مـــن الاســـرار آيـــا
ثـــم أغفاهـــا وفـــي النفـــسِ ميـــولٌ ونوايـــا

إنها قصيدة «شاذة»، كما أسلفنا، تتردّد فيها أصداء من الشعر المهجري، ومن الروح الجبرانية بالذات: «أنا تأثرت بجبران كثيراً في طفولتي، وقد يكون له حتى الآن أثر في نفسي من حيث لا أشعر، باطناً، في أعماق ذاتي. أثر فيّ بايمان وليس ببيان فقط، كأنني هذا الذي أريده. أفتش عنه»[22].

إلاّ أن هذه القصيدة وغيرها من «الومضات» القليلة في ثنايا هذه المرحلة لا تغير

22) شعر 1968، ص 60.

شيئاً من الطابع التقليدي الغالب على القصائد في رؤيتها وإيقاعها وصياغتها، وهو كما أسلفنا طابع تقليدي واضح. ولا نرى لقصائد هذه المرحلة قيمة تذكر، أو مكانة واضحة، في سيرة الجواهري الشعرية، إلاّ باعتبارها مرحلة البداية، مرحلة تدريب القريحة وصقل الصياغة الشعرية، تأهباً لما سيكون من شأن هذه الشاعرية في المراحل القادمة.

الفصل الثاني: اضطراب الرؤية

تبدأ هذه المرحلة، كما ذكرنا، بانتقال الشاعر من النجف الى بغداد العاصمة، حيث مظاهر الحياة الحديثة، ودخوله في السنة ذاتها بلاط فيصل الاول موظفاً في دائرة التشريفات. قد يتبادر الى الذهن أن فترة البلاط هذه، 1927 ــ 1930، أحرى بها أن تكون من المرحلة الاولى، مرحلة التقليد، لأن الشاعر كان موظفاً في البلاط فلا بدّ ان يخضع، بشكل او بآخر، الى الفكر السائد في القصر، ويمدح الملك بقصائده متماثلا مع الحكم، تقليدياً في رؤيته وفنه، كما هو الحال مثلاً في فترة القصر من حياة الشاعر المصري أحمد شوقي. إلاّ أن النظر في قصائد السنوات الثلاث هذه يُظهر بوضوح أنها تنتمي الى المرحلة الثانية: فقصائد المدح، مثلا، كانت في فترة البلاط وسوف تستمر في الثلاثينات، بل إن الجواهري سيواصل كتابة المدح في الاربعينات والخمسينات وما بعدها أيضاً. من ناحية أُخرى نجد في قصائد هذه الفترة القصيرة ما يميز قصائد الثلاثينات من اضطراب في الرؤية وبرم بالحياة، وغزل يخرج عن المعروف والمألوف، كما سنرى لاحقاً.

أوّل ما يلفت النظر في هذه المرحلة هو **الاضطراب الشديد في حياة الشاعر ورؤيته وشعره.** انتقل الشاعر الى بغداد حاملاً طموحاً لا يُحدّ يمنّيه بالوصول الى المجد الشعري وأرقى المناصب السياسية في آن معاً، فكأني به وهو ينتقل الى بغداد العاصمة رأى بعين خياله البحتري يرحل الى بغداد فيبلغ هناك قمة الفن الشعري ويغرق في نعمة المتوكل في آن معاً. من هنا كان اضطرابه في الوظائف والاعمال دون ان يرضى طموحه بأيّ منها، كما رأينا في مدخل الدراسة حين عرضنا لحياة الشاعر في هذه المرحلة 1927 ــ 1940.

هذا الاضطراب في حياة الشاعر تبعه بالطبع اضطراب في مواقفه، ثم في شعره: «ان نفسية الجواهري في هذا الدور [1925 ــ 1936] كانت مضطربة جدّ الاضطراب لا تقر على حال، فانتقاله من محيط متزمت الى آخر منطلق رخيّ العنان، والى قلة معرفة في مداخل السياسة العراقية ومخارجها، والى طبيعته المتكشفة وذكائه المفرط، والى قرب الملك الذي كانت تترامى عل أقدامه كبار الساسة، والى أشياء أُخرى من هذا القبيل كثيرة مما جعله غير مستقر على أمر»(1).

الشاعر نفسه يلخص هذا الاضطراب في حياته ورؤيته ومواقفه، فيُغنينا عن كل زيادة، وذلك في قصيدة سمّاها «معرض العواطف»، نشرت عام 1935 (الديوان II، ص 78 ــ 80):

أبـرزتُ قـلـبـي لـلـرمـاة مُعـرَّضـا ... وجلَوْتُ شعـري لـلـعـواطـف مَعْرضـا
ووجـدتُني فـي صـفـحـةٍ وعـقـيـبـهـا ... متنـاقضاً في السخط مني والرّضا
أبـرمـتُ مـا أبـرمـتُهُ مـسـتـسـهـلاً ... إنْ حـانَ موعـدُ نـقـضـهِ أن يُنـقـضـا
ونـزلتُ منـه على الطـبيعة مَنـزلاً ... ألـفـيـتُني فيـه عـلى جمـر الـغضـا
مـتـجـانـبـاً عـن خـيـر مَن أبـغـضتُهُ ... ولشـرّ مَن أحـبـبـتُهُ مـتـعـرِّضـا
ومـدحـتُ مَن لا يـسـتحقّ وراقَ لـي ... تـكـفـيـرتـي بـهـجـائـه عـمّا مـضـى
ووجـدتُني مـسـتـصـعـبـاً إطـراءَ مَن ... أطـريـتـه بـالأمـس طَـوْعـاً ريّـضـا
وحمـدت أنـي عبدُ قلبي مـا اشتهى ... أن يـنـثـنـي بـوداده او يـمـحـضـا
وحـمـدتُ من هـذا اللسـان سكـوتَهُ ... حـتـى يـحـركـه الـفـؤادُ فـيـنـبـضـا
فـوَّضـتُه وحـمـلـتُ ألـفَ مـصـيـبـةٍ ... مـن أجـل أنْ راح الـفؤادُ مـفـوَّضـا

والقصيدة كلها تجري على هذا النحو الصريح من البوح باضطراب القيم، واضطراب المواقف والقصائد تبعاً لذلك. بل إنه يعلنها بصراحة أنه نافق أيضاً حين «كان النفاق ضريبة»، وبات الليالي الكثيرة مسهّداً لاضطراره الى مداراة أعدائه،

1) الدجيلي 1959، ص 183.

ويختم هذه القصيدة التي بلغت أقصى الصدق والجرأة في «نقد الذات» معللاً مواقفه المضطربة هذه بأنها نتيجة المزاج أو الطبع، واعداً بقضاء واجبه الوطني نحو بلاده في الايام الآتية:

سيسوءُ بعضاً ما أرى إثباته ... ويسرُّ بعضاً ما أرى أن يُرْفضا
ومزيتي وهي الوحيدةُ أنني ... جاريتُ طبعي في الكثير كما اقتضى
وجعلتُ آخرَ ما يمرُّ بخاطري ... تفكيرتي أن يُجتوى او يُرتضى
ولعلَ أحسن ما به من صالحٍ ... عن شرِّ ما فيه يكون معوِّضا
وهناك دَيْن للبلاد قضاؤه ... حتمٌ عليّ وقد أعيشُ فيُقتضى

هذا الاضطراب في المواقف والقيم يتجلّى بوضوح أيضاً في رؤية الجواهري للشعر: فهو مرة يرى الشعر لا يولّده إلا الغضب والمصائب، ولا يؤثر في متلقّيه اذا كان مرفهاً وليد الحياة الطيّبة (الديوان II، ص 53):

أمّا القوافي فأنغام تولّدها ... يدُ الخطوب إذا ما هيّجتْ عصبي
أصغْ لتلحين روحي وهْيَ ناقمةٌ ... فما يهزّكَ لحنُ الروحِ إن تَطِبِ
شجتْكَ كربةُ أبياتٍ وجدتَ بها ... على كآبتها تفريجةَ الكُرَبِ

ويثور في مرة أُخرى على المقولة بأن الشعر وليد الالم، من خلال ثورته على حياته وظروفها القاسية، فيرى أن هذه المواضعات هي نتاج المجتمعات المتخلفة المستكينة، اما المجتمعات الراقية فتعضد الاديب وتناصر الفن (الديوان II، ص 43):

وقد ظن قوم أن في الشعر حاجةً ... إلى فاقة تهتزّ منها المشاعرُ
وأن نتاج الرفهِ أعجفُ خاملٌ ... وأن نتاج البؤس ريّانُ زاهرُ
كأن شعوراً بالحياة وعيشةً ... بها يُشتهى طعمُ الحياة ضرائرُ
وما إن يُرى فكر كهذا مزيّف ... لدى امةٍ للفن فيها مناصرُ

ولا أمةٍ تحيا حياة رفيهة يجيش بها فيما يصوّر شاعرُ
ولكنه في امة مستكينةٍ طغى الذلُّ فيها فهو ناهٍ وآمرُ
وآنسها بؤسُ الاديب وأُعجبتْ بشعر عليه مهجةٌ تتناثرُ

أصل الداء في اضطراب الرؤية واهتزاز القيم، في هذه المرحلة، أن الشاعر محكوم بازدواجية لم يستطع الفكاك منها: يدفع به طموحه الذاتي الى البلاط، الى الساسة والمسؤولين من جهة، ويشده المجد الادبي وإباؤه وتراث آبائه وبيئته في الاتجاه المعاكس. إنها ازدواجية الجاه والمجد، أو «الطمع والإباء»، بتعبير الشاعر نفسه[2] أو الذات والجماعة بالتعبير الأعم. هكذا نرى الشاعر، مثلا، يقارن نفسه بالبحتري فيرى أنهما يتساويان في «الشعر المطبوع»، وهو معجب بالبحتري وشاعريته، إلاّ أن البحتري لم يُقْصَ عن بيوت المال والحياة الهانئة الراضية، فيما هو بعيد عن الجاه والمناصب، بل يعاني شظف العيش ولا يعرف الراحة (الديوان I، ص 263):

ولئن تشابهتِ المناسب أو حكى مطبوعُ شعري شعرَهُ المطبوعا
فلكمْ تَخالَفُ في المسيلِ جداولٌ فاضت معاً وتفجرتْ ينبوعا
عبثَ «الوليد» بشرخِ دهر عابثٍ وصبا فنالَ من الصِّبا ما اسطيعا
ونما رفيعاً في ظلال خلائفٍ في ظلّهمْ عاشَ القريضُ رفيعا
لا عن بيوتِ المال كان إذا انتمى يُقصى ولا عن بابهمْ مدفوعا
قدَروا له قدر الشعور وأسرجوا أبياتَهُ وسطَ البيوتِ شموعا

ويقارن نفسه من المعاصرين بالشاعر أحمد شوقي (الديوان I، ص 302)، فلا تختلف المقارنة هنا عنها مع البحتري، إذ يجد أن شوقي «يعيش كما يليق بمن تفكر أو شعر، وسط القصور العامرات»، اما في العراق، وطن الشاعر، فمكانة الشعر والشاعر تختلف، إذ «في كل زاوية أديب بالخمول قد استتر».

---

(2) الجواهري 1988، ص 447.

إزدواجية الذات والجماعة هذه ستظل ترافق الشاعر حتى في المرحلة الثالثة، ولكنها هناك، بعد انحياز الشاعر الى الجماعة، سوف تتخذ صوراً وكنايات أقرب الى الإيماء والتلميح. أما في هذه المرحلة فإنها تأخذ بخيال الشاعر وفنّه، فيعبر عنها في قصائد كثيرة وصور كثيرة، يشيع فيها الإحباط والتذمر والشكوى واهتزاز القيم، لأن الذات ما زالت هنا اقوى، وجاه المنصب أكثر إغراء من مجد الجماعة.

هذه الشكوى الملحة، والبرم الشديد بالحياة والإحباط القاتل، قد يعتبرها الناقد بحق من سمات الثلاثينات في تاريخ العراق عامة، بعد أن نال الاستقلال في العقد السابق وأقام دولته «المستقلة»، وإذا بها تتكشف عن دولة تابعة يحكمها الأجنبيّ بالمعاهدات والمواثيق فلا يحقق «الحكم الوطني» إلاّ ما رسم له الانجليز من أدوار. إلاّ ان الجواهري ينطلق أساساً من ذاته، ولا يصور إلاّ احباطه هو، فإذا كان في ذلك ما يمثّل «روح العصر» فهي ولا شك سمة الشاعر العظيم والفنان الصادق.

رحل الشاعر الى بغداد حاملاً عقدة «الزعامة الضائعة»، يعمر قلبه الأمل بتحقيق الجاه والمنصب وما تستحق «العبقرية» من مجد أدبي معاً، وسرعان ما رأى حياته هناك تضطرب من وظيفة في التعليم، الى وظيفة في البلاط، ثم الخروج من البلاط ودخول «القائمة السوداء»، ثمّ إصدار الصحف التي لا تلبث أن يصدر الامر بتعطيلها، بل دخول السجن أيضاً (راجع تقلباته في الوظائف والأعمال خلال هذه المرحلة في مدخل هذه الدراسة). ضاق الشاعر بهذه الحياة المضطربة ولم يجد من يلومه سوى نفسه «الأمارة بالسوء» وطموحه الذي «يؤدي به الى حتفه» (الديوان I، ص 292):

بنابيَ، من قبل ناب الزمانِ ... ومن قبل مخلبه مخلبي
تفرَّى أديميَ، لم احترسْ ... عليه احتفاظاً ولم أحدبِ!
بناءٌ أُقيم بجهد الجهود ... وسهرة أم، ودُعيا أبِ
وأضفتْ عليه الدروسُ الثقالُ لوناً من الأدب المعجبِ

عـدوتُ عـلـيـه فـهـدّمـتـهُ كـأنْ لـيـس لـي فـيـه مِن مـطـلـبِ!
يـداي أعـانـت يـد الـحـادثـات فـرُنّق طـوْعَ يـدي مـشـربـي

بل إن هذا الاسف، الذي نجده في الابيات اعلاه، وهو اسف على خروجه من البلاط، يتحوّل في مواضع كثيرة إلى ما يشبه رثاء الذات والبكاء على الشباب الذي ولّى دون طائل، والشاعر ما زال في شرخ شبابه. يقول في قصيدة بعنوان «شباب يذوي» نظمت عام 1931، ويبدو انها لم تنشر في حينه (الديوان I، ص 328):

ذوى شـبـابـيَ لـم يـنـعـم بـسـرّاءِ كما ذوى الغصنُ ممنوعاً من الماءِ
سَدّتْ عليّ مجاري العيش صافيةً كـفُّ الـلـيـالـي وأجـرتـهـا بـأقـذاءِ
فـمِن عـنـاءٍ بَلـيّات نـهـكـتُ بـهـا الـى عـتـاءٍ، ومـن داءٍ الـى داءِ
ستٌّ وعشرون ما كانت خلاصتُها وَهْي الشبابُ طرياً ــ غيرَ غمّاءِ

...

فـإن عـجـبتَ لـشـكـوى شـاعـر طـربٍ طـول الـلـيـالـي يُرى فـي زيّ بـكّاءِ
فلست أجهل ما في العيش من نعمٍ أنـا الـخـبـيـر بـأشـيـاءٍ وأشـيـاءِ
ولا أُحـبّ ظـلام الـقـبـر يـغـمـرنـي أنـا الـمـشـعّ بـآمـال وأهـواءِ
وإنـمـا أنـا والـدنـيـا ومـحـنـتـهـا كـشـارب الـمـاءِ لـمـا غـصّ بـالـمـاءِ
أُريـدهـا لـمـسـراتٍ فـتـعـكـسـهـا ولـلـهـنـاء فَتَثْنـيـهِ لإيـذاءِ
وقـد تـتـبـعتُ اسلافي فـمـا وقـعتْ عـيـنـي عـلـى غـيـر مـشـغـوف بـدنـيـاءِ

ولن نورد رثاءه الشباب وشكواه من الحياة في مواضع أُخرى كثيرة (انظر مثلا: الديوان I، ص 246، II، ص 24، II، ص 38؛ II، ص 168)، وهو لم يزل كما أسلفنا في شرخ شبابه، بل نكتفي بهذه الابيات للتمثيل فقط.

هذا الإحساس بالفشل وبالشباب يذوي هدراً دون «تحقيق الاماني»، قاد الشاعر الى محاسبة نفسه أيضاً، وحسابه عسير مع نفسه، كما هو عسير مع الاعداء والخصوم. وسوف يستمر هذا الحساب في هذه المرحلة وفي المرحلة الثالثة، حتى

يمكن اعتبار «حساب النفس» المكشوف الجريء سمة من سمات شاعرية الجواهري وصدقها: «هذا الجدل الداخلي من ميزات شعر الجواهري. فهو كثيراً ما يناقش نفسه ويحاسبها: وهو سيناقشها ويحاسبها في قصائد كثيرة، كلما أدرك انه تقاعس أو داهن حيثما لا ينفع تقاعس أو مداهنة، فيستعيد سخطه ونقمته»[3]. كلمة الأُستاذ جبرا هذه كانت في إشارة الى قصيدة «المحرقة» (الديوان I، ص 324 ـ 327)، وهي كلمة صائبة تنبّه الى جانب هامّ في القصيدة الجواهرية عامّة، الاّ أن هذا الحساب لا ينتهي دائماً، كما قد نفهم من هذه الكلمة، بـ «استعادة الشاعر سخطه ونقمته»، خصوصاً في هذه المرحلة. بل إن محاسبة النفس الرائعة هذه في «المحرقة» ذاتها لا تنتهي بوضوح الى جانب «السخط والنقمة» والثورة، أو الى جانب الجماعة، وإن كان يشير الى أن هذا هو ما يجب على الشاعر «المعطي التمرد حقه»، إذ يختم الجواهري قصيدته بعزمه على ما يمكن اعتباره «هروباً» من هذا المأزق، ومن العراق أيضاً:

ذممتُ مقامي في العراق وعلّني ... متى أعتزمْ مسراي أن أحمد المسرى
لعلي أرى شبراً من الغدر خالياً ... كفاني اضطهاداً أنني طالبٌ شبرا

وفي قصيدة أُخرى بعنوان «حالنا أو في سبيل الحكم» (الديوان II، ص 84 ـ 86)، يحاسب الشاعر نفسه فيدينها بحبّ المخاطر والمغامرة مما يرشّحها للمهلكات، ثم ينصحها بالمحاباة والمسايرة أيضاً:

رجعت لنفسي أستثير اهتمامها ... وأُلزمها ذنبَ الصريح المجاهرِ
وأُثقلها بالعتب أنْ كان لي غنىً ... عن الشرّ لولا حبّها للمخاطرِ
وساءلتُها عمّا تريد مِن التي ... ترشّحها للمهلكات الجوائرِ
أأنتِ بعورات النفوس زعيمةٌ ... موكلة عنها بعدّ الجرائرِ
وما أنتِ والغرم الذي راح مغنما ... لقد غامر الأقوام فيه فغامري

---

3) جبر 1982، ص 13.

خذي وجهةً في العيش يرضيك غيّها ولا تستطيبي منه قعدة خائرِ
وإن شذوذاً أن تشيري وتصدعي شذاة محيط بالمداجاة زاخرِ
وأحسنُ مما تدّعينَ صلابةً سماحُ المحابي وانتهاز المسايرِ

حساب الجواهري مع نفسه، في هذه المرحلة، طويل ومضطرب أيضاً: تميل نفسه الى المجاهرة والمخاطر فيردعها وينصحها بالمسايرة والمحاباة حينا، ويميل الشاعر حيناً آخر الى امتداح «منتقصه» سعياً وراء رغد العيش، فتثور نفسه عليه ليرتدّ مذعناً الى «عشه الخرب» (الديوان II، ص 103):

ولقد أرى في مدح منتقصي لرغيدِ عيشٍ أحسنَ السببِ
ليُحلّني منْ بعد مسغبةٍ في ذي زروعٍ معشب خصبِ
فتلوح لي نفسي تهدّدني أشباحُها بالويل والحربِ
فأعود ادراجي أرى سعةً وعمارة في عشيَ الخربِ

وسواء مالت نفسه الى المخاطر والمهلكات فردعها، أو مال هو إلى المدح والمحاباة والمسايرة فوقفت له نفسه بالمرصادِ، فالصراع الداخلي يظل صراعاً: الإباء يشده الى ناحية، والطمع بالجاه و «رغيد العيش» يشدّه الى الناحية الاخرى، وسيظل هذا التوتر قائماً ما دامت نفسه تستهويها متع الحياة من جاه ومنصب وعيش رغيد، فيردعها ما ورثه عن أبيه وعن بيئته من إباء وتعنت ومعدن صلب. يقول في القصيدة المذكورة، وفي الصفحة ذاتها:

هذا التعنت في تبصّره متوقداً كتوقد اللهبِ
إذ لا يلائم معدني بشرٌ ما لم يكن من معدن صلبِ
الفضلُ فيه لملبس خشنٍ عُوّدته، ولمطعم جَشِبِ
ولوالدٍ وُرّثْتُ من دمه محضَ الإباء وسورة الغضبِ

حتى عندما كان في بلاط فيصل الاول كان هذا التناقض الداخلي قائماً، والتوتر

بين القطبين شديداً، بل إنه في قصيدته «عناد» التي نظمها عام 1929 (الديوان I، ص 284) يحسم الموقف الى جانب الإباء رافضاً أن يألف الذلّ ويرخص القول، وفي هذه القصيدة وقصائد أخرى مشابهة ما يؤكد القول بانتماء سنوات البلاط الى هذه المرحلة أيضاً:

عنادٌ من الأيام هذا التعسفُ ... تحاولُ مني أن أضامَ وآنفُ
وتطلب أن يُستلَّ في غير طائلٍ ... لسانٌ فراتيٌّ المضارب مرهفُ
وللنفس من أن تألف الذلّ خطةٌ ... أجلُّ، ومن أن ترخص القولَ أشرفُ
فكان جزائي شرّ ما جوزي امرؤ ... عن العيش ملتاثِ الموارد يعزفُ

يظل اضطراب الرؤية هذا ملازماً الجواهري حتى اواخر الثلاثينات، والشاعر يعرض له بجرأة وصراحة، ويناقش نفسه نقاشاً مكشوفاً، بل فاضحاً أيضاً في بعض الأحيان. فهو مثلا يجاهر بضرورة اغتنام الفرص والتسلح بالحيلة، والصدق اذا كان فيه من مصلحة والاّ فالكذب أيضاً، «ولا بأس بالشرّ فاضرب به/ اذا كان لا بدّ من مضرب» (الديوان I، ص 295). كما يعترف أنه «لبس لباس الثعلبيين مكرهاً وغطى نفسا كانت خلقت نسراً، ومسّح من ذيل الحمام تملّقاً وأنزل الصقر من مكانته العليا» (الديوان I، ص 324). ويكتب قصيدة يسميها «الأنانية» (الديوان II، ص 11 ــ 12) يحيّي فيها روح مكياڤيلي، معلنا أن نفسه وحدها هي التي تهمّه، بينما «يسقط الكل دونها، إذا سلمت فليذهب الكون عاطبا»!

تتواصل مناقشة النفس على هذا النحو، بما فيها من اضطراب في الرؤية واهتزاز في القيم، حتى نصل الى آخر المرحلة، والى قصيدة «أجب أيها القلب» بالذات (الديوان II، ص 152 ــ 154) التي نعتبرها خاتمة هذا الاضطراب وتتويجا له في آن، ولذا نوليها بعض العناية، محاولين النظر في دلالتها بالنسبة الى الجواهري والى المرحلة أيضاً.

القصيدة من 52 بيتاً، كتبها الشاعر بعد عام من الصمت تقريباً. فهو يشير في

الديوان إلى أنها نظمت عام 1940، و «الشاعر على حالة شديدة من التأثر النفسي»، ولم نجد في الديوان قصيدة كتبت في هذه السنة غيرها. كما يوليها الجواهري مكانة خاصة في الديوان، فيورد ما أثارت من اصداء لدى «رهط كبير من الشعراء والأُدباء العراقيين الذين شاطروا الشاعر تأثره وألمه، وكان في الطليعة منهم الرّصافي». وبعد مقدمتها النثرية التي استغرقت صفحتين، وضمّت رسالة الرّصافي اليه والكلمة الجوابية التي ردّ بها على الرصافي، يورد صورة لمقطع من القصيدة بخط يده، وصورة أُخرى بخط يد الرصافي للقصيدة التي كتبها متأثراً بقراءة «أجب ايها القلب»: «أقول لرب الشعر مهدي الجواهري/ الى كم تناغي بالقوافي السواحرِ». هذه المقدمة الطويلة، بغض النظر عما فيها من «دغدغة الذات» وعلى لسان الرصافي الكبير، تشير بوضوح الى أن الشاعر يوليها قيمة خاصة، سواء من حيث قيمتها الفنية، وهي قصيدة متميزة فعلا، أو من حيث صلتها بحياة الشاعر الخاصّة. أما قوله إنها كتبت في «حالة شديدة من التأثر النفسي» فذلك أشبه ما يكون بالاعتذار عما في القصيدة من مواقف لا يرضاها له قراؤه، أو لا يرضاها جواهري المرحلة الثالثة، في الأربعينات والخمسينات، لنفسه أيضاً.

يبدأ القصيدة في المقطع الاول، ونحاول عرضها بإيجاز، بالرد على لائميه الذين يتساءلون فيما إذا كان هجرَ الشعر، أم هو لم يعد يستطيعه: «أُعيذُ القوافي زاهياتِ المطالعِ/ مزاميرَ عزافٍ، أغاريد ساجعِ». في المقطع الثاني يلتفت الى قلبه: «أجب أيها القلب»، فالناس يعرفون الظاهر ويجهلون «خافيات الدوافع»؛ يظنون أن الشعر «سلعة بائع» يطلبونها فيجدونها، ويُسرّون بـ «فادحات القوارع» التي أنتجت هذا الشعر. ويختم المقطع بأن دوافع الشعر ما زالت قائمة إلاّ انه كبت جمرها حتى لم يعد يحسّ به: «وما فارقتني الملهباتُ وإنما/ تطامنتُ حتى جمرُها غيرُ لاذعي».

في المقطع الثالث يدعو الشعر الى اقتناص اللواعج التي عرضت، وتفجير القروح التي طال احتقانها، ثم يلتفت الى قلبه فيلومه لأنه يجيش بهذه العواطف، وقد حمله اربعين سنة في صدره فكأنما كان هذا القلب «عدوّه»، يسوقه الى «شر المراعي»

ويورده «مستوبآت الشرائع»، معطّلا فيه منطق العقل: «وعطلتَ مني منطقَ العقلِ ملقياً/ لعاطفةٍ عَميا زمامَ المتابعِ».

المقطع الرابع أطول المقاطع، من 21 بيتاً، وفيه يلتفت الشاعر الى الماضي، يلمّ «شتائتاً من الذكريات» التي ظل يتحاشاها ويخاف انبعاثها. ويأخذ بتفصيل هذه الذكريات، فيذكر عذاباته الأليمة ملخّصاً بالتلميح والإشارة كلّ ما مرّ به في الثلاثينات من اضطراب وتقلبات وآمال تقرب مرة وتبتعد مرات، بما فيها ايضاً دخوله السجن ووفاة زوجته: «حوى السجنُ منها ثلّة وتحدرتْ/ إلى القبر أُخرى، وهي امُّ الفجائعِ».

المقطع الخامس هو «بيت القصيد»، وهو أكثر ما يهمنا في هذا السياق. أمّا المقطع السادس والأخير فلا يعدو تكراراً لمبدأ «المصانعة» الذي نادى به زهير قبل قرون، ويتمنى فيه لو أن زوجته تعود لتهنأ في «رخاء تواضعه» بعد أن عانت منه عواقب «تطامحه». المقطع الخامس، كما ذكرنا، هو لبّ القصيدة، وفيه تلخيص للصراع الداخلي بين الذات والجماعة، ثم الحسم، كما بدا له آنذاك، لصالح الذات بتفضيل حياة «المجاري» على حياة «المقارع». بكلمة اخرى يقرر الشاعر أن اضطرابه في الماضي وشعره وإباءه ونضاله وثورته على الاوضاع ــ لم تجرّ عليه إلاّ الوبال، فلتكن إذن الاستكانة، وليكن الإخلاد الى الراحة:

تـحـلّبَ أقـوامٌ ضـروعَ الـمـنـافـعِ ... وأُبتُ بوَسْقٍ من «أديب» و «بارعِ»
وعـلّلتُ أطـفـالـي بـشـرِّ تـعـلـةٍ ... خلودِ أبيهم في بطونِ المجامعِ
وراجعتُ أشعاري سجلاً فلم أجدْ ... به غيرَ ما يودي بحِلمِ المُراجعِ
ومستنكرٍ شيباً قبيلَ أوانه ... أقولُ له: هذا غبارُ الوقائعِ
طرحتُ عصا الترحال واعتضتُ متعباً ... حياةَ المُجاري عن حياة المُقارِعِ
وتابعتُ أبقى الحالتين لمهجتي ... وإن لم تقمْ كلتاهما بمطامعي
ووُقّيتُ بالجبنِ المكارهَ والأذى ... ومَنجى عتيقِ الجبنِ شرُّ المصارعِ

رأيتُ بعيني حين كذّبتُ مسمعي سماتِ الجدود في الخدودِ الضوارعِ
وأمعنتُ بحثاً عن أكفٍّ كثيرةٍ فألفيتُ أعلاهن كفَّ المُبايعِ

هكذا يلقي الشاعر سلاحه، وقد تعب من المقارعة، بل يلجأ الى الجبن اتقاء للأذى، ولا يرى خيراً من المبايعة والخنوع طريقاً الى الراحة و «ضروع المنافع». كأنما الشاعر يرثي نفسه، أو يرثي شاعريته على الاقل في هذا المقطع من البوح الرائع، إلاّ انها نوبة إحباط وانكفاء سرعان ما سينساها الشاعر حين يعود الى المقارعة، من جديد، برؤية مغايرة وسلاح أمضى في المرحلة التالية. تشكّل هذه القصيدة، في رأينا، تتويجاً لمرحلة الاضطراب؛ إنها نهاية مرحلة وبداية لمرحلة أُخرى، وهو ما أشار اليه الناقد جبرا ابراهيم جبرا في ملاحظة عارضة اعتبر فيها عام 1940 بداية مرحلة جديدة في فن الجواهري[4]، فكان بذلك الناقد الوحيد القائل بهذا التقسيم، وإن كان يَعتبر كل ما قاله الشاعر حتى هذا التاريخ مرحلة اولى، لتشكّل فترة الاربعينات والخمسينات، وفق تقسيمه، المرحلة الثانية من شاعرية الجواهري.

* * *

هذا الاضطراب الذي رأيناه في قصائده «الذاتية» ينسحب أيضاً على مواقفه من الحاكمين، وعلى قصائده التي نظمها في هذا المجال. يمدح الجواهري في هذه المرحلة، خلال مرحلة البلاط وعلى امتداد الثلاثينات، رجال الحكم القائم: يمدح الملك فيصل والملك غازي ونوري السعيد والباجه جي، ويرثي السعدون في أكثر من قصيدة، وهو رثاء لا يختلف عن المدح الاّ في توقيته، ثم يعرّض من ناحية اخرى بالحكم ويهاجم الساسة: «يمدح فيصل الاول ويتعرض له بقصيدة اخرى، ويمدح ياسين الهاشمي ويتخلى عنه [...] ويمدح نوري سعيد ويعرّض به في قصيدة اخرى، ويجعل من محسن السعدون شخصاً لا ثاني له»[5].

(4) المصدر السابق، نفس الصفحة.
(5) الدجيلي 1972، ص 183.

التناقض ذاته الذي أملى عليه الاضطراب في قصائده «الذاتية»، أملى عليه الاضطراب والمواقف المتناقضة من الحكم ورجال الحكم: يشده ولوعه بالجاه والمناصب والزعامة الى التقرب من الحاكمين فيمدحهم، ثم تخيب آماله أو يتحرك فيه إباؤه وتعاطفه مع الجماهير المظلومة فيثور ويعرّض بالحكام. يعقد المجلس النيابي في سنة 1929 جلسة تأبينية لرئيس الوزراء المنتحر عبد المحسن السعدون، فينظم الجواهري قصيدة بهذه المناسبة سمّاها «المجلس المفجوع» (الديوان I، ص 271 ــ 273) يُثني فيها على الرجل، ولكنه لا ينسى أن «يعرّج» على أعضاء مجلس النواب أيضاً:

ولقد أقول لرافعين أصابعاً ... ليستْ تحسّ كأنها أحطابُ
رهنَ الإشارةِ تختفي أو تعتلي ... وينال منها السلب والايجابُ
ماذا نويتم سادتي: هل أنتم ... بعد الرئيس، كعهده، أخشابُ
هلْ تنهضون إذا استثيرت نخوةٌ ... او تجمدون كأنكم أنصابُ
هلَّ أنتمُ إن جدَّ أمرٌ ينبغي ... توحيدَ شملِكمُ به ــ أحزابُ

ويكتب سنة 1934 قصيدة باسم «عقابيل داء» (الديوان II، ص 60 ــ 63)، يصف فيها ما يعانيه العراق، فيرى أنه «مملكة رهن المشيئات امرها، لا العلم فيها مرجوّ ولا الفهم نافع، ولا ضامن عيشَ الاديب التأدبُ»، ثم ينتقل في آخرها الى التعريض بالملك فيصل الاول، بعد وفاته، وهو من كَتب فيه القصائد الكثيرة مادحاً معظماً:

أفي كل يوم في العراق مؤمَّر ... غريب به لا الأُم منه ولا الأَبُ
ولم يُرَ ذا بطش شديد وغلظةٍ ... على بلد الا البعيدُ المجنّبُ
أكلٌّ بغيض يُثقل الارضَ ظله ... وتأباه يُجبى للعراق ويُجلبُ
وحجتهمْ أن كان فيما مضى لنا ... أب إسمه عند التواريخ يعربُ

من ناحية اخرى لم يمنع مدح الحاكمين والتقرب اليهم الشاعر من الالتفات الى

حياة الطبقات الفقيرة التي تعاني من الإقطاع والفقر. ففي هذه الفترة أخذ الفكر اليساري ينتشر في العراق شيئاً فشيئاً، عن طريق الأحزاب والصحف، ولا شك أن الشاعر تأثر بعض التأثر بالفكر الجديد ومقولاته حول الطبقات والاستغلال والاشتراكية، فانعكس ذلك على شعره في «رؤية إصلاحية»، أشبه ما تكون بالرؤية في شعر الرصافي، تدعو الى إنصاف الفقراء وتصف اوضاعهم المزرية بالمقارنة مع الطبقات الغنية والاقطاعيين. ما أكثر ما يشير الشاعر الى ثنائية **الكوخ والقصر** ليمثل بها على الفروق بين الطبقات، مندّداً بالظلم والإجحاف القائم بحق الفقراء. في اواخر عام 1927، والشاعر موظف في القصر، كتب قصيدته «ثورة الوجدان» (الديوان I، ص 236 ــ 237)، يشكو في بدايتها سكوته مرغماً لأنه «سلّط عقله على عاطفته»، ثم ينتقل الى وصف أوضاع العراق، في المقطع الثاني، فيذكر ثنائية **الكوخ والقصر** لأول مرة:

إن القصورَ التي شاهدتَ قائمةٌ ... على أساسٍ من الإجحاف منهارِ
خَلِّ الخوانَ وإنْ راقتْ مطاعمه ... وَبِتْ بليلةِ ذاكَ الجائعِ العاري
وانظرْ الى الكوخ قد بيعت دعائمُهُ ... وحوّلوها لأقراطٍ وأسوارِ

ثم يكتب بعد سنتين، وهو ما زال في البلاط أيضاً، قصيدته «ساعة مع البحتري في سامراء» (الديوان I، ص 262 ــ 264)، فيذكر زوال مجد الخلفاء واندثار قصورهم وملكهم، لينتقل الى الحاضر، الى عصرنا هذا، والى وصف «القصور الجديدة» في هذا العصر:

زُرْ ساحةَ السجنِ الفظيع تجدْ به ... ما يستثيرُ اللومَ والتقريعا
إن الذين على حساب سواهُمُ ... حلبوا ملذاتِ الحياةِ ضُروعا
رفعوا القصورَ على كواهلِ شعبهمْ ... وتجاهلوا حقاً له مشروعا
ساسوا الرعيةَ بالغرور سياسةً ... لا يرتضيها من يسوسُ قطيعا
حتى إذا ما الشعب حرّك باعَهُ ... فإذا همُ أدنى واقصرُ بوعا

حتى في قصيدة يحيي فيها البحتري نراه يجيء بهذه «الصورة المعترضة» من حياة العراق المعاصر، وبأسلوب يُرهص للمرحلة القادمة: السجن الفظيع، القصور، الشعب، الحق المشروع للشعب، الشعب أطول باعاً. لا نقول إنه يتعدى رؤيته الإصلاحية، ولكن في هذا المقطع نلمس كما قلنا إرهاصات المرحلة الثالثة ــ مرحلة «الرؤية الثورية» (أُنظر أيضاً ثنائية الكوخ والقصر موسعة مفصلة في: الديوان II، ص 71). بل انه في سنة 1939، في أواخر هذه المرحلة، يكتب قصيدته «الإقطاع» (الديوان II، ص 135 ــ 137)، فيصف فيها المظالم و «الشيخ المطاع» خلفه الناس «مثل السوائم»، ثم يقارن بين القصور والاكواخ، وأبناء الملائك و «ابناء آدم»، منبهاً في رؤية اصلاحية واضحة الى أن هذا السواد المظلوم لا يمكن أن يكون «دعامة ثابتة للملك»، داعياً إلى «شن حرب مبيدة» على الإقطاع. إنها كما ذكرنا قصيدة إصلاحية نموذجية، وإن كانت تبدو عنيفة، فهي في نهاية المطاف دعوة الى محاربة الإقطاع ليكون السواد «دعامة الملك»، لا دعوة الى الثورة على النظام السياسي وتقويضه. الاّ أن الشاعر في الفقرة الأخيرة يتقدم خطوة في ثنائية الكوخ والقصر، فيرى أن الرفاه يجب أن يكون مشاعاً فلا يتمتع فرد بجهود الآلاف التعساء. الكلام يرد في سياق «الثورة على الإقطاع»، ولكنه من ناحية أُخرى بداية للمقطع الأخير من القصيدة بحيث يمكن للقارىء أو السامع التعميم ليعتبره تنديداً بالاستغلال الطبقي عامة، بتأثير المقولات اليسارية في تلك الفترة:

ألا إن وضعاً لا يكون رفاهُهُ ... مشاعاً على أفراده غيرُ دائمِ
أمُبتردات بالخمور تثلجتْ ... وبالماء يغلي بالعطور الفواغمِ
ومفترشاتٌ فضلةٌ في زرائب ... يوسّدها ما حولها من ركائمِ
أمِنْ كدحِ آلافٍ تفيض تعاسةً ... يمتّع فردٌ بالنعيمِ الملازمِ

البيت الأخير بالذات شديد الشبه بآخر بيت في قصيدته «أبو العلاء المعري»، من مرحلة الاربعينات (الديوان II، ص 190): «... وأنَّ مِن حكمةٍ أنْ يجتني الرُّطَبا/ فردٌ بجهد أُلوفٍ تعلكُ الكَرَبا». السياق طبعاً مختلف والمرحلة تختلف، ولكنها

إرهاصات المرحلة الأخيرة تظهر هنا وهناك في شعر الثلاثينات. من هذه الارهاصات أيضاً ما يذكره في سياق ثنائية الكوخ والقصر، من أن الفقراء بالذات هم المطالبون بالثورة على الأوضاع القائمة، أما أصحاب الأملاك والأرياف فيخافون على أملاكهم إذا أعربوا عما يرون (الديوان II، ص 61):

وأعجبُ ما قد خلّفته حوادثٌ　　قليلٌ على أمثالهن التعجبُ
سكوتٌ تغشّى ثائرينَ عليهمُ　　يعوّلُ إن خطبٌ تجرّمَ أخطبُ

...

هَبوا أن أقواماً أماتَ نفوسَهمْ　　وألهاهمُ غنمٌ شهيٌّ ومكسبُ
قصورٌ وأرياف يلذونَ ظلّها　　وجاهٌ وأموال وموطى ومركبُ
يخافون ان يشقَوْا بها فيؤاخَذوا　　إذا كشفوا عمّا يرونَ وأعربوا
فما بالُ محروبينَ لم يحلُ مطعمٌ　　لهمْ فيلهّيهمْ، ولم يصفُ مشربُ

هنا أيضاً يقترب الشاعر من الصورة التي أوردها في قصيدة «أخي جعفر» في اواخر الاربعينات (الديوان II، ص 280):

تقحّمْ، لُعنتَ، فما ترتجي　　من العيش عن وردهِ تُحرمُ؟
أأوجعُ مِن أنكَ المزدرَى　　وأقتلُ من أنكَ المعدِمُ
تقحمْ فمن ذا يخوض المنونَ　　إذا عافها الأنكدُ الأشأمُ
تقحمْ فمن ذا يلومُ البطينَ　　إذا كان مثلُكَ لا يقحمُ؟

إنها الصورة ذاتها، في جوهرها، ولكن شتان بين ما يقال في الثلاثينات، أو حتى اواخر الثلاثينات، في رؤية إصلاحية مضطربة، وما يقال إبّان «الوثبة» بعد «الانقلاب» الذي طرأ على رؤية الشاعر ومواقفه.

* * *

يتمثل اضطراب الرؤية وتناقض المواقف لدى الشاعر، كذلك، في موقفه من الدين ورجال الدين. ليس غريباً ان يكون هذا الموقف إصلاحيّاً في جوهره، شأنه في ذلك شأن الزهاوي والرصافي وغيرهما من الشعراء الكلاسيكيين الجدد، وهو يبدي موقفه هذا في قصيدة «أمان الله» (الديوان I، ص 250 ــ 251) التي كتبها في سنة 1929 حين كان موظفاً في البلاط، بأُسلوب إصلاحي صريح:

سـأقـذفـهـا وإن حُـسـبـتْ شـذوذاً وإن ثقلتْ على الأذنِ استماعـا
فـمـا لـلـحـرّ بـدٌّ مـن مـقـالٍ يـرى لـضـمـيـرهِ فـيـه اقـتـنـاعـا
اذا لـم يـشـمـل الإصـلاحُ دينـا فـلا رشـداً أفـاد ولا انـتـفـاعـا

ليس في دعوته الإصلاحية هذه «شذوذ» في رأينا، وإن كانت تعتبر، على ما يبدو، جرأة وخروجاً على المواضعات السائدة في ذلك المجتمع المحافظ وعلى لسان شاعر يعمل في البلاط. وليس غريباً، ربّما، على الجواهري أن يكتب قصيدة أُخرى تأييداً لفتح مدرسة للبنات في النجف، بعنوان «علّموها» (الديوان I، ص 252 ــ 253)، وإن كان موقفه هذا مخالفاً لرأي رجال الدين في النجف المحافظ في معارضتهم لفتح المدرسة. الغريب أن يدفع به «إباؤه» الى ذمّ رجال الدين في القصيدة ذاتها بأسلوب جريء حتى في هذه الأيام أيضاً:

ازدراءٌ بـالـديـن أن يُحـسـبَ الـديـنُ بـجـهـلٍ وخـزيـةٍ أمّارا
وبـلاءُ الاديـان فـي الـشـرق هـوجٌ باسمه سامَوا [!] النفوسَ احتكارا
تُزدرى رغـبـةُ الـجـمـاهـيـر فـي الـشـرق وتُنسى إن خـالـفـتْ أنـفـارا
أسـلـمـوا أمـرهـم الـى «الـشـيـخ» عـمـيـانـاً وسـاروا يَقْفـونَهُ حـيـثُ سـارا
وامـتـطـاهـمْ حـتـى إذا نـال بـغـيـاً خـلـعَ الـلـجْمَ عـنـهـمُ والـعـذارا

وتشتد المعارضة في النجف لإقامة المدرسة، وتثير قصيدة «علّموها» الأصداء،

فيدفعه «إباؤه» إلى كتابة قصيدة أخرى بعنوان «الرجعيون» (الديوان I، ص 254 ـ 255) يقول فيها ما يهزّ كل الأوساط المحافظة في النجف وبغداد، بما فيها البلاط «وليّ نعمته» أيضاً:

تحكّمَ باسم الدين كلُّ مذمم ومرتكب حفَّتْ به الشبهاتُ
وما الدين إلاّ آلةٌ يشهرونها إلى غرضٍ يقضونه، وأداةُ
وخلفهمُ الأسباط تترى، ومنهمُ لصوصٌ، ومنهمْ لاطةٌ وزُناةُ
فهل قضتِ الأديانُ أن لا تذيعَها على الناس إلاّ هذه النكراتُ

هذا هو الجواهري في اضطرابه وتناقضاته: يدفعه «المنطق» الى العمل في البلاط ومدح الملك، لكنّه ما إن يثور «إباؤه» حتى يُنزل برجال الدين والمجتمع العراقي المحافظ في أواخر العشرينات هذه الأبيات الماحقة، وهو ابن النجف وابن عائلة الجواهر وموظف البلاط أيضاً. إنه «شذوذ» لا يقلّ عن «شذوذ» المعري، مثله الاعلى وأُستاذ هذه الطريقة.

* * *

قبل الانتقال من مواقفه السياسية والاجتماعية المتناقضة، لا بدّ لنا أخيراً أن نعرض لقصيدة تعتبر شذوذاً في مناخ هذه المرحلة من شاعرية الجواهري. إنها قصيدة «تحرّك اللحد» (الديوان II، ص 111 ـ 113) التي كتبها الشاعر في مناصرة انقلاب بكر صدقي سنة 1936، ونشرها في جريدته «الانقلاب» التي أصدرها تأييداً للانقلاب والانقلابيين. القصيدة، كما ذكرنا، تبدو غريبة عن روح المرحلة في رؤيتها وإيقاعاتها وموتيفاتها، حتى أن الجواهري «أعاد نشر القصيدة في ظروف صراع معقدة، بعد ثورة 14 تموز 1958، فانطبع في الذهن الشعبي أنها كُتبت في تلك الفترة لا في عام 1936»[6]. ولعلّ هذه القصيدة بالذات هي التي جعلت الدجيلي يعتبر سنة 1936 بداية المرحلة الثالثة، ذلك أن القصيدة «هزت المحافل الأدبية من ناحيتها

6) العلوي 1986، ص 87.

الفنية وهزت المحافل السياسية لتصويره وضع العراق وما حاق به من ظلم وجور، كما يحذر رجلَ الثورة من عاقبة المصير إذا ظل الوضع كما هو عليه، ويحثّه على أن يخطو سريعاً للإصلاح والعمل المثمر والضرب على أيدي العابثين والمخربين»[7].

تقع القصيدة في 51 بيتاً من البسيط، تذكّر بوزنها والراء المضمومة رويّا لها بقصيدة الاخطل الشهيرة في مدح الأمويين: «خفّ القطين فراحوا منك أو بكروا». في القصيدة بطبيعة الحال مدح للانقلابيين، ولحكمت سليمان بالذات:

الكابتُ النفسَ أزمانا على حنق ... حتى طغى فرأينا كيف ينفجرُ
والضاربُ الضربةَ العظمى لصدمتها ... لحمُ العلوج على الأقدام ينتثرُ

...

دبّرتَ أعظمَ تدبير وأحسنَهُ ... تُتلى مآثره عمراً وتُذّكرُ
فهل تحاولُ أن تلقي نتائجه ... يأتي القضاءُ بها أو يذهبُ القدرُ
وهل يسرُّكَ قولُ المصطلين به ... والمستغلّين أنّ الامرَ مبتسرُ
وأنّ كل الذي قد كانَ عندهمُ ... على التبدُّلِ في الاسماء مقتصرُ

حتى المدح، كما نرى أعلاه، يتجاوز المدح التقليدي: كبت الغضب زمناً ثم الانفجار، لحم العلوج يتطاير على أقدام الانقلابيين، مآثر هذا العمل ستذكرها الأجيال القادمة، لا تسلموا أمركم الى القضاء والقدر، التغيير الذي كان لا يقتصر على التبدل في الاسماء/ الشكل. حتى المدح يومىء الى تغيير جذري، كما رآه الشاعر، الى تغيير يتخطى مدلول «الانقلاب» العادي.

والانقلاب، أو «الثورة» في نظر الشاعر، لا بدّ أن يقضي على الإقطاع، بإلغاء المزارع أو «تأميمها» بلغة السياسة، والقضاء على الاستغلال والاحتكار ايضاً:

7) الدجيلي 1959، ص 200.

تجري الاحاديثُ نكراءً كعادتها ولم يُرَعْ سامرٌ منهمُ ولا سمرٌ
فحاسبِ القومَ عن كل الذي اجترحوا عمّا أراقوا وما اغتلّوا وما احتكروا
للآنَ لم يُلغَ شبرٌ من مزارعهمْ ولا تزحزحَ ممّا شيّدوا حجرُ

وهذا الانقلاب/ الثورة هو نتيجة طبيعية لمساوىء الأمس، والجماجم هي «الجسر» الى المستقبل، كما في كل «الثورات» القادمة، وبالشهداء والدماء تُختصر الطريق أيضاً:

تذكّروا أمسِ واستوحوا مساوئَهُ فقد تكونُ لكمْ في طيّه عِبرُ
مُدّوا جماجمكمْ جسراً إلى أملٍ تحاولون، وشقوا الدربَ واختصروا

صورة الضحايا = الجسر، وصورة الدم = اختصار الطريق، هما في جوهرهما صورة واحدة ستظل تتردد في المرحلة القادمة ايضاً بأشكال كثيرة وبألوان متعددة، على طول **الرؤية الثورية:**

سلامٌ على جاعلينَ الحتوفَ جسراً الى الموكبِ العابرِ (الديوان III، ص 85)

هذا الدمُ المطلول يُختصرُ الطريقُ بهِ الطويلُ (الديوان III، ص 94)

ثم هناك أخيراً صور العنف تتمثل في الثأر والتحريض على الانتقام والبطش بالأعداء، وهي صور أكثر ما تميّز المرحلة القادمة، مرحلة **الرؤية الثورية** أيضاً:

أَقدمْ فأنتَ على الإقدام منطبعٌ وابطشْ فأنتَ على التنكيل مقتدرُ
وثِقْ بأنّ البلاد اليومَ أجمعَها لِما ترجّيه مِن مسعاكَ تنتظرُ
لا تُبقِ دابرَ أقوامٍ وترتَهُمُ فهمْ إذا وجدوها فرصةً ثأروا
هناك تنتظر الاحرارَ مجزرةٌ شنعاءُ سوداءُ لا تبقي ولا تذرُ

...

فضيِّقِ الحبلَ واشددْ من خناقهمُ فربّما كان في إرخائه ضررُ
ولا تقلْ ترةٌ تبقى حزازتُها فهمْ على أيّ حالٍ كنتَ قد وُتروا

تـصوّر الأمـرَ مـعـكـوسـاً وخـذْ مـثـلاً　　مـمـا يـجـرّونـه لـو أنـهـمْ نُصـروا
أكـانَ لـلـرفـق ذكـرٌ فـي مـعـاجـمـهـمْ　　أو كـان عن «حـكـمـة» أو صحبـهِ خبرُ
والله لاقـتـيـد «زيـد» بـاسـم «زائـدةٍ»　　ولاصطلى «عـامر» والمبتغى «عمرُ»
ولانمحى [!] كلُّ رسمٍ من معالمكمْ　　ولا شـتـفـتْ بـكـمُ الأمـثـالُ والـسـيَرُ

لا شك أن هذه القصيدة تتجاوز فعلاً «حجم الانقلاب الى الثورة الوطنية، وتتجاوز الثورة الوطنية الى الثورة الاشتراكية»[8]، وسواء كان دافع القصيدة «ثورياً»، أو «انتهازية مفرطة وطمعاً بكرسي النيابة»، كما يرى التكريتي[9] الذي لا يدع فرصة تفوته في التحريض على الشاعر، بأسلوب فيه كثير من التجريح الشخصي، مع الإشادة بشعره وشاعريته في الوقت ذاته لإقامة «التوازن» ربما، فلا شك أن القصيدة تحمل **رؤية ثورية** تختلف تماماً عمّا عهدناه في هذه المرحلة، حتى رأينا الشاعر يعيد نشرها بعد ثورة 1958، كما اسلفنا، ثم يسترجع إيقاعاتها هذه وبعض ألفاظها وصورها أيضاً في قصيدته «جيش السلام» (الديوان III، ص 222 ــ 225) سنة 1959: «جيشٌ من السلم معقودٌ له الظفرُ/ وموكب كشعاع الفجر ينتشرُ».

الاّ ان هذه القصيدة، بخطابها الثوري المتميّز، ظلت غريبة عن سربها في الثلاثينات، لم تتبعها قصائد اخرى بهذه الرؤية وهذا المستوى. ثم إن «الثورة» التي بشّر بها الشاعر في قصيدته تكشفت عن انقلاب ضيّق «لم يطل كثيراً ريثما أُعلن عن فشله أولاً، ولفظ انفاسه الأخيرة ثانياً»[10]. بل إن الانقلابيين كانوا، في واقع الامر، سبباً في دخول الجواهري الى السجن أيضاً، وأغرب ما في الامر أن الشاعر حتى في قصيدته «في السجن» (الديوان II، ص 117 ــ 118) كأنما ينسى أُسلوب العنف والثأر والانتقام مستسلماً الى مصيره في استكانة ساخرة:

8) العلوي 1986، ص 87.
9) التكريتي 1989، ص 22.
10) الجواهري 1988، ص 324.

ماذا تريد من الزمانِ ومن الرغائب والأماني
أوَكلّما شارفتَ من آمالكَ الغرّ الحسانِ
ورعتْكَ ألطافُ العناية بالرفاه وبالأمانِ
أُغرمتَ بالآهات إغرامَ الحنيفة بالأذانِ؟
إنْ كنتَ تحسد من يحوط البابَ منه حارسانِ
فلديكَ حرّاسٌ كأنّكَ منهمُ في معمعانِ
وموكلون بما تصرّف في الدقائق والثواني
أُسكنتَ داراً ما لها في الصيتِ والعظموت ثاني
ما إن يُباحُ دخولُها إلاّ لذي خطرٍ وشانِ

وتستمر القصيدة باسلوب الدعابة المرة هذه، دونما حنق أو ثورة على الانقلابيين الذين زجّوا به في السجن في قضية «الكاشير والطاريف»، بل ان الشاعر في سنة واكثر بعد قصيدته «تحرّك اللحد» لم يكتب سوى «في السجن» المذكورة وقصيدة «إصلاحية» ثانية بعنوان «شباب ضائع» (الديوان II، ص 114 ــ 116)، وفي ذلك أيضاً دليل واضح على أن الشاعر كان «في حالة شديدة من التأثر النفسي»، أو من اضطراب الرؤية بتعبير أصحّ.

* * *

غزل الجواهري، في هذه المرحلة، لا يقلّ «اضطراباً» عن كل ما عرضنا له من شعر هذه المرحلة حتى الآن. بعض هذه القصائد نُشرت والجواهري موظف في بلاط فيصل الأول، وبعضها الآخر في أوائل الثلاثينات، وكلها قصائد غزلية جريئة، أو من «الأدب المكشوف» بتعبير الجواهري، حتى في معاييرنا اليوم بعد مرور سنوات طويلة. بدأ الشاعر غزله المكشوف بقصيدتين، هما أشهر ما كتب في هذا المجال: القصيدة الاولى «جربيني» (الديوان I، ص 265 ــ 267)، والثانية قصيدة «النزغة.. أو.. ليلة من ليالي الشراب» (الديوان II، ص 258 ــ 261). تظهر «جربيني» في الديوان كأنما نُشرت بعد «النزغة» بأيّام، إذ إن تاريخ نشر «جربيني» هو 23 تشرين

الاول 1929 وتاريخ نشر «النزغة» 18 تشرين الاول 1929. وليس هناك شك في أن خطأ وقع في إثبات تاريخ النشر، ذلك أنّ «جربيني» هي الاولى بشهادة الشاعر نفسه[11]، بل إن الدجيلي يرى أن «جربيني» نُشرت سنة 1927، أما «النزغة» ففي 1929[12].

مهما يكن من أمر تاريخ النشر، فلا شك أن القصيدتين نُشرتا والجواهري يعمل موظفاً في البلاط، وقد نشر قصيدته الاولى «جربيني» باسم مستعار هو «ابن سهل»، لكن سرعان ما عرفوا جميعاً في البلاط أن صاحب القصيدة هو الجواهري، كما اعترف الجواهري أمام فيصل بأنه صاحب القصيدة، واضطر الى الاعتذار أمام الملك عليّ المحافظ، محاولا تخريج البيت: «أنا ضد الجمهور في العيش والتفكير طراً وضده في الدين»، كأنما هو ضد طريقة الناس في الدين لا ضد الدين ذاته[13].

السؤال المهم في هذا السياق: كيف ينشر الشاعر هذا الغزل المكشوف، وهو موظف في البلاط وفي مجتمع كالعراق في أواخر العشرينات؟ حتى في 1950 صادرت السلطات العراقية ديوان حسين مردان ــ «قصائد عارية» ــ واعتبرته «مخالفاً للآداب وخطراً على الأخلاق العامّة وأحالت الشاعر الى المحكمة»[14]، فكيف ينشر «شاعر البلاط» قبل مردان بحوالي عشرين سنة شعراً بهذه الجرأة متحدياً المجتمع العراقي؟ «كانت [قصيدة «جربيني»] صدمة للمجتمع، حينئذٍ، بعنوانها ومحتواها وأدائها وصراحتها من حيث الجنس. وهذا شيء كان وما يزال في العراق، حتى بعد خمسين سنة، شيئاً محرماً او شبه محرّم [...] فلمّا ظهرت في جريدة العراق، قامت ضجة كبرى لأنها كانت من الشعر الذي لم ينشر في العراق. ونفدت الجريدة بعد نصف ساعة، وانهالت الاحتجاجات من الناس ومن العلماء، حتى من الصحافة

11) المصدر السابق، ص 216.
12) الدجيلي 1959، ص 183 ــ 184.
13) الجواهري 1988، ص 216.
14) الخياط 1970، ص 92.

نفسها»[15].

نقول أولاً إن الشاعر عاش حياته الأولى في النجف، في مجتمع ديني متزمت، واذ قدم الى العاصمة بغداد، بكل ما فيها من ألوان الحياة الجديدة، انغمس في ملذاتها ومجونها حتى عنقه. فالشاعر في غزله المكشوف كان يصور تجارب ذاتية عاشها فعلا، فذكر كل ما جرى له بالتفصيل، دونما خوف أو رقابة ذاتية. كان ينهي عمله في البلاط مقيداً بالاصول والبروتوكولات والولاء للقصر، ثم ينصرف بعد الدوام اليومي إلى الملاهي والحانات والمواخير، ينطلق فيها على سجيته، ثم يروي ذلك كله في قصائد جريئة ماجنة: «في أواخر العشرينات، وأوائل الثلاثينات، أُعطيت رجولتي حقها في ليال ماجنات عابرات، ولم يكن جهري بها شعراً إلاّ برماً بقضبان القفص الذهبي في البلاط ليس إلا، او جرياً على سجيتي دون التفات للعواقب»[16].

إذا كانت شهادة الشاعر وحدها لا تكفي دليلاً على ما تمثله تلك القصائد من «برم بالقفص الذهبي»، فإن في شعره من فترة البلاط ذاتها ما يؤيد هذا «البرم»، ويؤكّد لجوء الشاعر الى الصمت مكرهاً في أحيان كثيرة. يقول في قصيدة كتبها في أواخر سنة 1927، بعد شهور قليلة من فرحه بدخول القصر، عنوانها «ثورة الوجدان» (الديوان I، ص 236 ـــ 237):

سكتُ حتى شكتني غرٌّ أشعاري ... واليومَ أنطقُ حراً غيرَ مهذارِ
سلّطتُ عقلي على ميلي وعاطفتي ... صبراً كما سلّطوا ماءً على نارِ
ثُرْ يا شعور على ضيم تكابده ... أو لا فلستَ على شيء بثوارِ
وقّعتُ أُنشودتي والحزن يملأها ... مهابةً، ونياطُ القلب أوتاري
في ذمةِ الله ما ألقى وأعظمُهُ ... أني أُغني لأصنام وأحجارِ

15) شعر 1968، ص 51 ـــ 53.

16) الجواهري 1991، ص 50.

وفي قصيدة «الأدب الصارخ» (الديوان I، ص 243 ــ 244) التي كتبها سنة 1929، في فترة البلاط أيضاً، يذكر الشاعر صراحة ان هناك «ظروفاً حبست لسانه»:

ومِلءُ القلب إذ حَبستْ لساني ظروفٌ مغرماتٌ باجتياحي
جراحٌ لم تفضْ، فمُلئنَ قيحاً وبعضُ الشرِّ لو فاضت جراحي
رأيتُ معاشر الشعراء قبلي تعدُّ الخمرَ مجلبة ارتياحِ
وقد أُغرقت في الأحزان حتى سئمتُ منادمي، وذممت راحي
وما سكرانُ يقتحم البلايا كمقتحمِ البليّةِ وهْو صاحي

في هذه «الظروف» التي تقيّد لسان الشاعر، سواء في فترة البلاط أو فيما بعد في الثلاثينات، تحوّل الغزل على لسان الجواهري الى وسيلة احتجاج وتحدّ لكل المواضعات الاجتماعية والسياسية السائدة من حوله، بينما تظل القصيدة من ناحية أُخرى في إطار «الشعر الذاتي» أو «السلوك الفردي». إنه غزل عنيف يعرض بجرأة نادرة الى علاقة الرجل بالمرأة، ويصفها بأُسلوب فيه كثير من التغني بالفحولة والمتع الجسدية، بل التصريح أيضاً بارتياد المواخير بحثاً عن هذه اللذة العارمة (الديوان I، ص 260):

واقتحمنا بيتاً تعوّدَ أن نطرق في الليل خلسةً أحلاسَهْ
وأخذنا بكفّ كلّ مهاةٍ رنّقت في الجفون منها نعاسَه
لم أُطلْ سومَها وكنتُ متى يُعجبنيَ الشيءُ لا أطيل مكاسَه!
قلتُ إذا عيّرتنيَ الضعف لمّا خذلتني عنها يدٌ فرّاسَه:
لستُ أعيا إن فاتني أخذيَ الشيءَ بعنف، عن أخذه بالسياسه
ثم كانتْ دعابةٌ فمجون فارتخاء. فلذّة.! فانغماسَه!!
وعلى اسم الشيطان دُسْتُ عَضوضاً! ناتيءَ الجنبتينِ.! حلوَ المداسَه!

فهل هناك ثورة على التقاليد وتحدّ لكل القيم السائدة، أكثر من هذا الشعر الماجن المكشوف، يُنشر في الصحيفة في مجتمع محافظ، وبقلم شاعر يعمل في

ـلاط ايضاً؟ وكما كان جريئاً في تصوير علاقته بالمرأة، فإنه لم يتورع أيضاً عن وصف تضاريس جسدها وأعضائها في أكثر من موضع من قصائده المذكورة. إذا كان نزار قباني أثار ضجة كبرى بين القراء والنقاد بجرأته وصراحته في ديوان «قالت لي السمراء» سنة 1944، وهي جرأة لا تتعدى الشفاه والنهود الى ما دونها من الاعضاء، فالجواهري كتب سنة 1932 قبل نزار بسنوات طويلة مثل هذا الشعر (الديوان I، ص 339):

ليت شعري ما السرّ في أن بدتْ للعين جهراً أعضاؤكِ الحُسّانَه
واختفى عضوكِ الذي مازهُ اللـه على كلّ ما لديكِ وزانَه
الذي نال حظوةً حُرم الانسانُ منها وخُصّتِ الإنسانَه
وتمنى على الطبيعة شكلا هو من خير ما يكونُ فكانَه
ومحلاً خصباً فحلَّ بوادٍ أنبتَ اللهُ حولَه ريحانَه

لعلّه يجدر بالذكر، هنا، أن للرصافي أيضاً قصيدة في ديوانه عنوانها «بداعة لا خلاعة»[17]، أخذت عنها قصيدة الجواهري «عريانة» التي اقتبسنا منها أعلاه، وزنها وقافيتها، وهي قصيدة من 46 بيتاً مطلعها: «مثلثٌ في دلالها عُريانة/ فأرتني محاسناً فتّانه»، يعرض فيها الشاعر لأعضاء المرأة فيسمّيها بأسمائها، ممّا أوقع شارحها في الحرج! إلاّ ان قصيدة الرصافي المذكورة لم تُنشر في ديوانه الذي طُبع في حياته، وفيها يحصي الشاعر أعضاء المرأة بأُسلوب وعر وألفاظ عويصة كثيرة تحتاج الى الشرح، وفي ذلك ما يجعلها أقل صراحة، في رأينا، من قصيدة الجواهري الجريئة السائغة.

ثم إن جرأة الجواهري في غزلياته المذكورة لا تقتصر على تحدّيه التقاليد بالوصف الجنسي الصريح المباشر، فهو يعبّر في هذه القصائد عن معارضته أيضاً للجماهير في دينهم وأُسلوب تفكيرهم، وعدائه للتقاليد والمداجاة بين الناس، باحثاً

17) الرصافي 1964، IV، ص 267.

لدى المرأة عن ملجأ له من الذئاب التي تنهش لحمه (الديوان I، ص 265):

أنـــا ضـــدّ الجمهـــور فـــي العيـــش والتفكيـــر طـــراً، وضـــدّه فـــي الديـــنِ
كـــلّ مـــا فـــي الـحـيـــاة مـــن مُتـــع الـعـيـــشِ ومـــن لـــذةٍ بـهـــا يـزدهـيـنـــي
الـتـقـــالـيـــدُ والـمـــداجـــاة فـــي الـنـــاس عـــدوٌّ لـكـــلّ حـــرٌّ فـطـيـــنِ
أنجدينـــي: فـــي عـالـمِ تـنـهـشُ «الـذؤبـــان» لـحـمـــي فـيـــه.. ولا تـسـلمينـــي
وأنـــا ابـن الـعـشـريـن مَن مُرجـعٌ لـي إن تـقـضّـتْ لـذاذةَ الـعـشـريـــنِ

بل إنه في قصيدة «سلمى على المسرح» (الديوان I، ص 288 ـــ 289) يتناول رجال السياسة بالهجاء المفصّل، بحيث تبدو «سلمى» عنواناً يبثّه الشاعر همومه ويُفضي إليه بآرائه في السياسيين ومدّعي الجاه والزعامة أكثر منها حبيبة ينسى لديها ما حوله من شرور وآثام:

أبـــعـــديـــنـــي عـــن «الـــســـيـــاســـة» والـــغـــشّ والـــكـــذبْ
ولـــكـــي نـــحـــرق الـــجـــمـــيـــعَ هـــلـــمّي الـــى الـــحـــطـــبْ
...
إن كـــلّ الـــذي تـــريـــنَ مـــن «الـــجـــاه» والـــرُّتـــبْ
ومـــن «الـــنـــفـــخ» بـــالـــزعـــامـــة والإســـم والـــلـــقـــبْ
واصـــطـــيـــادٍ بـــحـــجـــةِ الـــوطـــنِ الـــجـــائـــع الـــخـــربْ
هـــو عـــقـــبـــى تـــقـــلُّبِ الـــقـــوم، عـــاشَ الـــذي انـــقـــلـــبْ
خـــســـرَ «الـــدرةَ» الـــبـــطـــيءُ وفـــاز الـــذي حـــلـــبْ

هكذا كان غزل الشاعر في هذه المرحلة تحدياً لمواضعات المجتمع من حوله، واحتجاجاً على الأوضاع السياسية الاجتماعية في العراق. إنه «شعر ذاتي» يسرد فيه الشاعر تجاربه الشخصية، ويخرج فيه عن مقومات القصيدة الكلاسيكية الجديدة في أحيان كثيرة، بحيث غدا أبعد ما يكون عن غزله التقليدي في المرحلة السابقة، بل نستطيع القول إنه في غزل هذه الفترة كان أكثر تجديداً واقتراباً من الحياة المعاصرة

ممّا في كلّ قصائد هذه المرحلة الأُخرى.

يلفت النظر أخيراً في هذا الغزل أن الشاعر يذكر في قصائده الناس والمواقع بالاسماء الصريحة حيناً، أو بالاشارة اليها في الهوامش حيناً آخر، كأنما هو يقدّم في قصيدته «الواقع» بأمانة: فقصيدته «سلمى على المسرح» مثلا كتبها في «سليمة مراد وكانت تغني في ملهى الجواهري» وقصيدة «بديعة» كتبها في «بديعة عطش الراقصة الحلبية»، وفي ثنايا قصائده المذكورة يشير في الهوامش أن المسرح هو ملهى «ليالي الصفا»، ويذكر الزهاوي باسمه، ويصفه بالمقعد أيضاً لانه «كان مصاباً بشلل خفيف في رجليه»، كما يذكر مقهى «الرشيد» وحانة «مهران»، بل يشير في الهامش أن الصاحب الذي ورد ذكره في القصيدة هو الشاعر عبد الرزاق الناصري! هذه «الواقعية»، إذا جازت التسمية، لم يعرفها الغزل الكلاسيكي الجديد الهائم بليلى أو سلمى او هند، يصفها كما وصفها الشعر القديم من قبل، ولا الشعر الرومانسي حيث تبدو الحبيبة في الأغلب مخلوقاً متخيلا بعيداً عن الواقع، يعيش في خيال الشاعر أكثر مما يعيش في الحياة من حوله.

بل أن هذه «الواقعية» تبلغ بالشاعر أن يذكر بعض عيوبه الجسدية أيضاً، من خشونة وقسوة وتجاعيد في الوجه، وهو ما زال شاباً. ويفسر الدجيلي هذه «التجاعيد» فيرى أنها «أثر الجدري الذي يشيع في وجهه، فإنه لم يفصح عنه، بل يلمّح إليه بتلك الصفات العامّة من تغضّن وتجعيد»[18].

يقول في قصيدة «جربيني» مخاطباً حبيبته:

لا تقيسي على ملامح وجهي ... وتقاطيعه جميعَ شؤوني
أنا لي في الحياة طبعٌ رقيقٌ ... يتنافى ولون وجهي الحزينِ
قبلَكِ اغترّ معشر قرأوني ... من جبين مكلّلٍ بالغضونِ

18) الدجيلي 1972، ص 440.

وفـريـقٌ مـن وجـنـتـيـنِ شـحـوبـيـنِ، وقـد فـاتـتِ الـجـمـيـعَ عـيـونـي

على هذا النحو كان غزله في هذه المرحلة مختلفاً عنه في المرحلة التقليدية، بحيث يجوز اعتباره، بجرأته وخروجه على تقاليد المجتمع والشعر معاً، من المعالم الواضحة في هذه المرحلة ـ **مرحلة اضطراب الرؤية.**

* * *

ننظر أخيراً في **شعر الطبيعة** في هذه المرحلة فنجد أن الشاعر واصل هذه الكتابة، إلا أن شعره في الطبيعة هنا يختلف اختلافاً كبيراً عنه في المرحلة الأولى. من ناحية أُخرى نجد قصائد الطبيعة في هذه المرحلة أقل عدداً، إذ تقتصر على ست قصائد، أربع منها في وصف الطبيعة العراقية واثنتان في وصف الطبيعة في لبنان، مصيف الشاعر في سنوات كثيرة في الثلاثينات وما بعدها. يلاحَظ أيضاً أن قصائد الطبيعة جميعها كتبها الشاعر في الثلاثينات، بعد خروجه من البلاط. فقصيدة «القرية العراقية» (الديوان II، ص 18 ــ 23)، أولى هذه القصائد وأطولها واهمها في رأينا، كتبها الشاعر عام 1932 بعد سنتين من مغادرة البلاط، إثر جولة قام بها الشاعر في قرى الفرات. كأنما كان الشاعر، في فترة البلاط، مأخوذاً بألوان الحضارة في القصر وفي بغداد العاصمة، فلم يجد في يومه أو قلبه فرصة يلتفت فيها إلى الطبيعة ببصره وخياله، يتأمل جمالها، ويستمتع بألوانها وحركاتها وسكناتها.

في الثلاثينات، وقد عانى الشاعر من الاضطراب في عمله وحياته وفكره، ومن شرور الناس الذين «لا يَفضلون الوحوش بغير التحيّل للمقصدِ»، وجد في الطبيعة رفيقاً له ومواسياً، يلجأ اليها من «الشرور». لا «غرضاً» من أغراض الشعر التقلدية، كما في المرحلة الاولى، يدرّب فيه قريحته ويضاهي الأقدمين في رؤيتهم وخطابهم. من هنا يمكننا القول إن شعر الطبيعة في هذه المرحلة تشيع فيه «الروح الرومانسية»: يحسّ الشاعر فيه الطبيعة من حوله و «يقرأ» حركاتها وعناصرها، بل يبعث الحياة أيضاً في جوامدها، حتى رأى الأُستاذ جبرا ابراهيم جبرا أن قصيدة «القرية العراقية»

المذكورة «تضاهي أجمل ما كتب وردزورث، شاعر الطبيعة الإنكليزي، بل إن فيها عين النزعة الوردزورثية، الروسوية، إذ يتغنى بالبداوة ــ أو الريفية ــ التي لم تفسدها لوثة التحضر المصطنع»[19].

في قصيدة «شاغور حمانا» (الديوان II، ص 128 ــ 130) يصف الشاعر الطبيعة اللبنانية الجميلة، بجبالها وأنهارها وأشجارها، في إيقاع عذب متدفق، ثم يخلص في خاتمة القصيدة إلى أنه يجد في هذه الطبيعة **ملاذاً** يرمي فيه «اثقال المطامح» بعيداً عن «الحقائق التي تبعث الاشجان»، في رؤية «رومانسية» واضحة:

أوغلتُ في أَحراجه وكأنني … أصبحتُ أولَ مرة فنانا
وكأنني، فيما أُحاول، هارب … حَذِرٌ مخافةَ أن يَرى إنسانا
ووجدتُ نفسي والطبيعة ناسياً … ماذا يضمّ العالَمانِ سوانا
ورميتُ أثقال المطامح جانباً … ووجدتُ عن خدعاتها سلوانا
وحسبت عصفوراً يلاعب ظله … في الماء ينعم راحةً وأمانا
واستسلمتْ نفسي لأحلام الصبا … ولمستُ طيف خيالها يقظانا
ومزجتُ بين الذكريات خليطةً … فوجدتُني متلذذاً أسيانا
وتسلّلتْ بالرغم مني مُرّةً … صورُ الحقائق تبعث الأَشجانا
فإذا الخيال المحض يلمع زاهياً … وإذا الحقيقة تطفىء اللمعانا

ثم إن هذا «الهروب الرومانسي» إلى أحضان الطبيعة، بعيداً عن شرور الانسان، يتبعه بالطبع تمجيد الطبيعة الريفية النقيّة وهجاء «المدينة» رمز الحضارة والسلطة. نها «المدينة» ذاتها التي ستشكّل عنواناً للهجاء والذم والشتم في شعره، وشعر الجيل ثاني بعده ــ جيل البياتي والسيّاب ــ في الخمسينات خاصّة، باعتبارها رمزاً سلطة والظلم والقسوة والشرور. يقول في «القرية العراقية»:

جبرا 1982، ص 15.

قلت إذ ريع خاطري من محيط   كلٌّ ما فيه موحشٌ وكئيبُ
ليس عدلاً تشاؤم المرء في الدنيا وفيها هذا المحيط الطروبُ
ملءُ عينيكَ خضرةٌ تستسرُّ النفسُ منها وتستطار القلوبُ
عندهمْ مثل غيرهم رغباتٌ   وعليهمْ كما عليه خطوبُ
غير أن الحياة حيث تكون المدنيات جُلّها تعذيبُ
كلما استُحدثتْ ضروبُ أمانٍ   أعقبتها من البلايا ضروبُ
وكأن السرور يومض برقاً   من خلال الغيوم ثم يغيبُ

وفي قصيدته «وحي الرستمية» (الديوان II، ص 44 ــ 45) التي كتبها حين كان مدرّساً بدار المعلمين هناك، يرى أيضاً أن «المدن النكراء توحشه» فيذم محيطها الذي لا يلائمه ولا يجد سوى الريف يبادله الأُلفة والسمر:

ما زالتِ المدنُ النكراء توحشني   حتى اتُّهمتُ بإحساسي وتفكيري
ذممتُ منها محيطاً لا يلائمني   صعبَ التقاليد مذمومَ الأساطيرِ
حتى نزلتُ على غنّاءَ وارقةٍ   بكلّ مرتجف الأطيافِ مسحورِ
أهدى ليَ الريفُ من ألطافِ جنّته   عرائشا أزعجتها وحشةُ الدورِ
طافتْ عليّ فلم تُنكرْ مسامرتي   ولم أرُعْها بإيحاش وتنفيرِ

لسنا نزعم بذلك أن الجواهري في هذه المرحلة يصل في شعر الطبيعة الى مستوى الرومانسيين الغربيين الكبار، حتى في «القرية العراقية»، ناهيك أن الطبيعة لا تملك على الشاعر كل فكره وخياله باعتبارها انعكاساً لرؤية «فلسفية» شاملة كما هو الحال عند الرومانسيين الغربيين، وانما هي «ملاذ» يقصد إليه الشاعر إبّان «الازمات»، كما في هذه المرحلة وقصائد قليلة في أواسط الخمسينات. مع ذلك، فالطبيعة هنا، بخلاف المرحلة التقليدية، ليست «موضوعية» جامدة تلتقطها العين وتعدّد عناصرها في «حياد» تام. فالشاعر في هذه المرحلة يصف هذه الطبيعة حيّة نابضة، بما في ذلك العنصر الانساني متمازجاً متآلفاً في البيئة من حوله. لا يصف

القرية كما وصف طبيعة إيران جامدة «غير انسانيّة»، بل يصف القرويين أيضاً واستجابتهم لظروف الطبيعة المتغيّرة من حولهم:

للقرويّاتِ عالمٌ مستقلّ هو عن عالم سواهُ غريبُ
يتساوى غروبهمْ وركودُ النفس منهمْ، وفجرهمْ والهبوبُ
كطيور السماء همّهمُ الأوحدُ زرعٌ يرعونه وحبوبُ
يلحظون السماء آناً فآناً ضحكهمْ طوعُ أمرها والقطوبُ
أترى الجوّ هادئاً أم عصوفاً أتصوبُ السماء أم لا تصوبُ
إن يومَ الفلاح مهما اكتسى حسناً بغير الغيوم يومٌ عصيبُ
وهْوَ بالغيم يخنق القلب والأُفْق جميلٌ في عينهِ محبوبُ

إذا كان في المقطع أعلاه يصف تداخل حياة الانسان بالطبيعة في القرية، مبقياً على طرفي الصورة واضحين منفصلين رغم «الانسجام» الموصوف في كل صورة من الصور، فانه استطاع في «وادي العرائش» (الديوان II، ص 72 ــ 74) ان يرسم الماء جارياً متدفقاً في الوادي، باعثاً فيه الحياة مسبغاً عليه الكثير من «الانسانية»:

صنعُ الطبيعة، بالاشجار وارفةً لهُ، وبالنهَر الرقراق تحديدُ
خصّته باللطف منها فهو منبعثٌ وربَّ وادٍ جفتْه فهو موؤودُ
طاف الخيال على شتّى مظاهره واستوقفتني به حتى الجلاميدُ
تفجّر الحجر القاسي به وبدا في وجنة الصخرة الصّماءِ توريدُ
تجري المياهُ أعاليه مبعثرةً لها هنالك تصويب وتصعيدُ
حتى اذا انحدرتْ تبغي قرارته تضيق ذرعاً بمجراها الأخاديدُ
إستقبلتها المجاري يستحمّ بها زاهي الحصى فله فيهنّ تمهيدُ
فهنّ في السفح عتب رقّ جانبه وهنّ يزفرنَ فوق الصخر تهديدُ

بل ان شعر الطبيعة كان، في بعض الاحيان، منفذاً الى ما وراء المرئيات، يتأمل الشاعر من خلاله أضداد الحياة والطبيعة، كما في «الفرات الطاغي» (الديوان II،

ص 81 ــ 83) في صور جدلية جديدة على فنه الشعري، كوصفه المعاني وصياغتها أو الخواطر وتمثيلها في اللغة، بأسلوب يقترب من أسلوب المناطقة (الديوان II، ص 41):

هـذا الـجـمـيـلُ الـغـضّ سـوف يـردّهُ — شعـري إليـكَ مـضـاعـفـاً بـجـمـيـلـهِ
ولـقـد غـلـوتُ فـكـم بـقـلـبـي خـاطـرٌ — عجزتْ معاني الشعر عن تمثيلهِ!
ولطيف معنىً فيكَ ضاق بليدُها — بـذكـيّهِ، ودقـيـقُهـا بـجـلـيـلـهِ
ولعـلّ منقـولَ الكـلامِ محـوّلٌ — في عـالـمٍ آتٍ الـى معقولـهِ
فـهـنـاكَ يـتـسـعُ الـتـخـلـصُ لامـرىء — مِن مُجمـل المعنـى إلى تفصيلهِ

هكذا كان شعر الطبيعة، في هذه المرحلة، خطوة كبيرة الى الأمام على طريق التجديد في الفن الشعري، حتى يمكن اعتبار مقاطع كثيرة من شعره في الطبيعة تجديداً في الرؤية والإيقاع والصياغة، وهو ما لا يقابله تجديد مواز في الشعر السياسي «الإصلاحي»، وفي ذلك مظهر آخر من مظاهر الاضطراب واهتزاز القيم في هذه المرحلة أيضاً.

* * *

ننتقل الى النظر في **إيقاع القصيدة** في هذه المرحلة فنحصي 92 قصيدة فقط في ثلاثة عشر عاماً تقريباً، منذ دخول البلاط حتى قصيدة «أجب أيها القلب» عام 1940. في النظرة الاولى يبدو كأنما الشاعر كان في المرحلة الاولى أكثر إنتاجاً، إذ أحصينا هناك 95 قصيدة هي نتاج سبع سنوات فقط، لكن نظرة ثانية مدققة تظهر أن المرحلة الاولى تصل الى 178 صفحة فقط، بينما تبلغ المرحلة الثانية 266 صفحة، ممّا يدلّ بوضوح أن قصائد المرحلة الثانية أخذت تطول وقلّت فيها المقطوعات أيضاً.

تتوزع قصائد المرحلة على بحور الشعر على النحو الاتي: الطويل ــ 23 قصيدة أي 25 بالمئة من قصائد المرحلة. الكامل ــ 19 ومجزوءه ــ 3، أي ان ايقاع الكامل

يبلغ 22 قصيدة، وهي لا تقلّ عن الطويل الاّ قصيدة واحدة. المتقارب ــ 5، الوافر ــ 6، الرمل ــ 2، الخفيف ــ 15 ومجزوءه ــ 1، البسيط ــ 15 ومخلعه ــ 1، السريع ــ 2.

يلفت النظر في هذا الإحصاء أن الطويل حافظ إلى حد بعيد على النسبة التي حصل عليها في المرحلة السابقة وهي 27.15 بالمئة، وهو البحر الذي «يظهر أنه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر، ولهذا هبطت نسبة شيوعه هبوطاً ملحوظاً في الشعر الحديث»[20]. ما نريد تأكيده هنا هو أن الشاعر، في هذه المرحلة أيضاً، واصل استخدام الطويل بنسبة كبيرة، وفي ذلك مؤشر واضح أن الجواهري ظل تقليدياً في رؤيته وإيقاعه وخطابه في عدد كبير نسبياً من قصائد المرحلة. ما زال الشاعر يستحضر الطويل بإيقاعه الرصين المتثاقل، وما يتبع ذلك من المقومات الفنيّة الأُخرى، كلما شعر أن الموقف جادّ «مصيري» يتّصل بـ «القضايا الكبرى» التي تشغل بال الأُمة. عدنا الى قصائد الطويل فوجدنا غالبيتها الساحقة قصائد سياسية إصلاحية الى بعض قصائد المدح والرثاء، ولم نجد فيها سوى ست قصائد «ذاتية» تقوم أساساً على المكابرة والاعتداد بالذات ومغالبة الشعور بعيداً عن الاعتراف والبوح الواضح المباشر.

حتى قصيدة «المحرقة» (الديوان I، ص 324 ــ 327) التي يبدأها بحساب الذات فيما يشبه الانخذال والميل الى الاعتراف الحميم، ويصرح فيها: «وكنتُ متى أغضبْ على الدهر أرتجلْ/ محرّقةَ الأبياتِ قاذفةً جمرا»، يبتعد في معظم أبياتها، وهي قصيدة طويلة تبلغ 64 بيتاً، عن المكاشفة الحميمة والظرف الخاص، متخفياً وراء إيقاعات المتنبي واعتداده ومكابراته:

مشى الدهر نحوي مستثيراً خطوبه ... كأني بعين الدهر قيصرُ أو كسرى
وقد كان يكفي واحد من صروفه ... لقد أسرفتْ إذْ اقبلتْ زمراً تترى

20) أنيس 1972، ص 208.

مشى لي كعادات المخانيث دارعاً ينـازل قرنـاً مثخنـاً حاسـراً صدرا
خليـاً من الأعوان لا ذخر عنـده سوى الصبرِ، أَوحشْ بالذي صحب الصبرا
وما كان ذنبي عنده غير أنني إذا مسّني بالخير لم أُطل الشكرا
ولم اتكففْ باليسير ولم أكنْ كمستأنسٍ بالقلّ مستكثر نَزْرا
طموحٌ يُريني كلّ شيء أناله وإن جلّ قدراً دون ما ابتغي قدرا

أكاد أقول إنه ليس في هذا المقطع من الجواهري المعاصر شيء. اذا كانت «المخانيث» من «قاموس الهجاء» المعاصر لدى الجواهري، ثم البياتي بعده، فهناك: الدهر، خطوبه، صروفه، تترى زمراً، الدارع، القرن الحاسر الصدر، قيصر وكسرى. ثم هناك هذا الاعتداد بالنفس الذي لا يعرف الحدود، وهناك أخيراً هذه الصور الشعرية المتنبئيّة روحاً ولفظاً: البيت الأول والرابع ينظران الى مطلع قصيدة المتنبي المعروف: «أطاعن خيلا من فوارسها الدهرُ/ وحيداً وما قولي كذا ومعي الصبرُ»[21]، والبيت السادس صدى لقول المتنبي: «ليس التعلّل بالامال من أربي/ ولا القناعة بالاقلال من شيمي»[22]، والبيت الأخير في مبناه الجدلي القائم على مبدأ «النسبية» مختوم بطابع المتنبي أيضاً: «أراه صغيراً قدرَها [الدنيا] عظمُ قدره/ فما لِعظيمٍ قدرُه عنده قدرُ»[23].

الظاهرة الثانية البارزة في إيقاع هذه المرحلة هي ارتفاع نسبة البسيط والخفيف ارتفاعاً كبيراً: كان البسيط في المرحلة الاولى 4 قصائد من 95 فارتفع الى 16 من 92 (بما فيها قصيدة من مخلع البسيط)، وكان الخفيف 6 قصائد من 95 فارتفع الى 16 من 92 أيضاً (بما فيها قصيدة من مجزوء الخفيف). هناك بالطبع الكامل أيضاً، وقد حافظ في هذه المرحلة على النسبة ذاتها التي كانت له في المرحلة الاولى تقريباً، الاّ أنه لم يبلغ بعد الغلبة الواضحة على الايقاع في كلتا المرحلتين، كما هي الحال في

21) المتنبي 1958، ص 189.
22) المصدر السابق، ص 37.
23) المصدر السابق، ص 63.

المرحلة الثالثة والشعر الكلاسيكي الجديد عامة[24].

البسيط، في رأينا، هو بمثابة بديل للطويل، وارتفاعه دليل على بداية التغيير في إيقاع القصيدة الجواهرية ورؤيتها، ولن يُحسم الامر إلاّ في المرحلة الثالثة حين يختفي الطويل او يكاد، ويواصل البسيط ظهوره واضحاً، الى جانب الكامل الطاغي والوافر والمتقارب، باعتباره وريثاً للطويل: فيه من الطويل بعض رصانته وأناته، لكنه أسرع ايقاعاً وأخفّ حركة. أما الخفيف فارتفاع نسبته على هذا النحو ظاهرة غريبة ــ حوالي 16.3 بالمئة، تشكّل في رأينا مؤشراً للتجديد. فالخفيف في شعر البارودي مثلا، وهو أقرب الكلاسيكيين الجدد الى القديم، يبلغ 6 بالمئة فقط، وفي «الشوقيات» 11 بالمئة، وعند محمود حسن اسماعيل 31 بالمئة، وعند احمد رامي الشاعر الغنائي 58 بالمئة[25]!

شيوع الخفيف إذن، في هذه المرحلة، هو خطوة نحو التجديد بإيقاعه الخافت، خصوصاً حين يقع فيه التدوير الذي يعتبر من سماته الواضحة. عدنا الى قصائد الخفيف في هذه الفترة فوجدناها يغلب عليها الغزل فعلا، وشعر الخواطر الذاتية ووصف الطبيعة، إذ لا تضم القصائد الست عشرة من الخفيف سوى ثلاث قصائد «إصلاحية» وقصيدة رابعة في ذكرى المتنبي بعنوان «الشاعر الجبّار» (الديوان II، ص 93 ــ 97). ونظرنا في قصائد الخفيف ألفاظاً وصياغة فوجدناها تجري عذبة سهلة بعيدة عن الالفاظ الجزلة والمباني المعقدة في أغلب الاحيان، حتى يمكننا اعتبار مقاطع كثيرة منها مجدّدة لا تكاد تختلف عن شعر «الرومانسيين» أمثال محمود حسن اسماعيل وابي القاسم الشابّي وعلي محمود طه:

وهي سمراءُ في التقاطيع منها   يجد الحالمون شبعا وريّا
ينفحُ العطرَ جلدُها، ويسيل الدفءُ في عرقها لذيذاً شهيّا

24) أنيس 1972، ص 199 ــ 200.

25) المصدر السابق، ص 199 ــ 208.

لـو قـرأتَ الـخـطّ الـذي واسـط الـنـهـديـنِ يـسـتـهـدف الـطـريـقَ الـسـويًّا!
لـتـمـشـيـتَ فـوقـهُ بـالـتـمـنـي ووصـلـتَ الـكـنـزَ الـثـمـيـنَ الـخـفـيّا
وتـصـبّاكَ مـنـتـهـاهُ تـصـبّي عـالَمٍ آخـرِ تـقـيّاً نـقـيّا
(من قصيدة «آخر العهد»، (الديوان II، ص 91)

هكذا تقوم قصائد الطويل، كما أسلفنا، مجالاً واضحاً للتقليد والصلة بالقديم إيقاعاً ومعجماً وصياغة، ومن الناحية الثانية هناك قصائد كثيرة من الكامل والبسيط والوافر، والخفيف خاصة، تعتبر مثالاً واضحاً في تجديد القصيدة بكل مقوماتها الفنية، ليشكل هذان القطبان في تنازعهما الفن الشعري في هذه المرحلة دليلاً آخر على ازدواج الرؤية واضطرابها واهتزاز القيم فيها.

* * *

هذا «التقاطب» بين قصائد الطويل من ناحية وقصائد الكامل والوافر والخفيف والمجزوءات من ناحية أُخرى، ترك أثره واضحاً في معجم الشاعر في هذه المرحلة أيضاً. فما أكثر ما تقع الألفاظ القديمة التي تعتبر من «غريب اللغة»، والتراكيب الكلاسيكية الجاهزة في قصائد الطويل وقوافيه خاصة، حتى «الذاتية» منها: **العوادي المنيخة، المِلح الأُجاج، شوك القتادة، البارق الخلّب، هدّاب الدمقس، الصِّيد الكماة، تكاليف الحياة، خبط عشواء، ماء المزن، الأبلق الفرد، لا خَلاً تخذتُ ولا خمرا، الخوافي والقوادم، لم يترك الأقوام من متردم، الرُّقى والتماتم، يفرّ من الرمضاء بالنار يحتمي، الحية الذكر، تُحَلّ له الحُبا، شُدَّت عليه الحيازم، الصِّيد أجمع في الفرا** ــ وهي بالطبع الفاظ وتراكيب كلاسيكية واضحة استدعاها إيقاع الطويل وجمله الموسيقيّة، ويحمل كثير منها القيم القديمة وحساسيات العصور الماضية.

وننظر الى «القطب» الثاني من هذه المرحلة فنجد أن الألفاظ والتراكيب المعاصرة أخذت تظهر بوضوح في الخطاب الشعري لتعكس «قراءات جديدة»

للشاعر في الثلاثينات، وانخراطه شخصياً في عالم السياسة والصحافة والثقافة المعاصرة أيضاً: **سخف القوانين، منطلَق، رجعي ــ رجعية، قوانين مفسخة، تفاوت الطبقات، بث الدعاية، المثل الاعلى، حرية الفكر، الدستور، سياسة سلبية وسياسة الايجاب** ــ بمعناها الأصلي لا القيمي في سبيل الحصول على الحقوق الوطنية (الديوان I، ص 311):

اليوم يوم تفاهم بالرغم من ... أني أحبُّ تِطاحن الأحزابِ
وسياسة سلبية لو اثمرت ... فيها نجاح رغائب وطلابِ
وخيانة أن لا يقدَّر مخلصٌ ... تدعو سياسته الى الإضراب
لكن اذا لم تبق إلا ميتةٌ ... أو أُختها **فسياسة الإيجاب**

ثم هناك تعبيرات معاصرة استقاها، فيما يبدو، من لغة الصحافة، وان طرأ عليها بعض التغيير في الصياغة لتلائم القالب الايقاعي: **ازددتُ بلةً في الطين، يأبى التنازع طول البقاء، ولم يتصيد بماء عكر، قلدتهم على العمياء، يرى الحياة بمسودّ زجاج.** بل يورد أيضاً اسماء شخصيات غربيّة: **جوته، زولا، موسوليني** (كمثال لشخصية وطنية!)، **مكيافيلي، لامرتين، رفائيل.**

في التشبيه أيضاً أخذ الشاعر، في القطب الثاني خاصة، يلتفت الى الحياة المعاصرة ليستقي منها تشبيهاته. من الجدير بالذكر في هذا السياق أن الشاعر نفسه يصرّح في أحد المواضع بضرورة التجديد في التشبيه، بالالتفات الى «وضعنا الراهن» أي الظروف المعاصرة، ممّا يدل بوضوح أن تجديده في مواضع كثيرة كان تجديداً واعياً (الديوان II، ص 99):

لقد شبّه العُربُ حسن البيانِ ... والشعر في الزمن البائنِ
ببرد النمير وصفو الغديرِ ... يمرّان بالعاطِش الساخنِ
وأحسنْ بتشبيه قوم بداةٍ ... تعيش على طَرَقٍ آسنِ
فحاولت تشبيهها بالجديد ... يؤخذ من وضعنا الراهنِ

من تشبيهاته الجديدة التي استقاها من «وضعنا الراهن» مثلا:

أنتَ الطبيب لشعبي والدواء له وأنت شخصتَ منه موضع الداءِ
(الديوان I، ص 235)

أنرتُ ذبال مسرجتي بكفي أفتش عن أديب في الضواحي
(الديوان I، ص 244)

فعلى قدر ما تزيدون في الضغط عليها ستوجدون انفجارا
(الديوان I، ص 252)

مسخرون بما توحي الوحاة لهم كما تُهز دواليبٌ من الخشبِ
(الديوان II، ص 53)

وانثنى «كالإطار» يحتضن الصورة تزهى، أو جدول في كتابِ
(الديوان II، ص 138)

في هذه المرحلة تبدأ بالظهور أيضاً صور شعرية جواهرية هي «نواة» ما سيكون في المرحلة القادمة وبدايته: حلبوا ملذات الحياة ضروعاً (I، ص 263)، ثنائية الإسرار والإعلان (I، ص 320)، الجذع ــ الرُّطَب (I، ص 289)، الوبر ــ الحرير (I، ص 300، 11، ص 58)، أعزل ــ شاكي السلاح (I، ص 243، 312)، الصل النافخ (I، ص 284 II، ص 10)، طبول الرياح (I، ص 244)، تمسيح الذيول أو الأذناب (I، ص 324)، الجيفة المستورة (II، ص 79)، الاستعمار أو الحكم الجائر = الوحش (II، ص 125)... ونكتفي بهذه «العّينة» للتمثيل، إذ سوف نعرض لها في المرحلة القادمة محاولين تقصيها وتفصيلها ما أمكن.

نودّ الإشارة أخيراً الى أن طول القصيدة الذي لاحظناه في هذه المرحلة آنفاً، هو إرهاص بما سيكون في المرحلة القادمة من «مطوّلات»، هي بلا شك من خواصّ

القصيدة الجواهرية. فمعظم القصائد هنا تزيد عن الخمسين بيتاً، بل إن بعضها، مثل «القرية العراقية» يصل الى 107 أبيات. ويعكس طول القصيدة على هذه النحو، في رأينا، اتساع ثقافة الشاعر وتجاربه، ونظرته العميقة الى الناس والحياة، حتى عدّ الشاعر نفسه هذه الظاهرة من سمات الإجادة والنضوج: «إن ذلك [طول قصائده] لم يحصل عندي بسهولة. وأذكر أن نفسي الشعري، وبالضبط في العشرينات، بدأ يتصاعد، وبدأت القصيدة تطول بحكم الطبيعة والتمعن والعمر. هكذا كان تفجر الشعر عندي طبيعياً. وهكذا كانت الفكرة عندي محدودة ولم تأخذ مجراها المتفرع والأعمق إلا عاماً بعد عام وهزة بعد هزة وتجربة بعد أُخرى. إن فكرة تولّد فكرة كما هو الآن، وكلمة تذكر بكلمة، وموقف يذكر بموقف لكي تكون القصيدة متكاملة بتناسلها الفكري والأدبي والفني»(26).

بهذه الملاحظة الدقيقة يضع الشاعر يده على ظاهرة أُسلوبّية هامة في قصائده في هذه المرحلة، ثم في المرحلة التالية بوجه خاص. إذ تقوم قصائده الطويلة عادة على المقاطع، يتناول في كل مقطع منها ناحية أو زاوية من فضاء القصيدة ليشكّل مجموع هذه الزوايا قصيدة طويلة متماسكة تلمّ بالموضوع من كل جوانبه. ثم إن المقطع الواحد، طال أو قصر، يقوم عادة على استيفاء الصورة وتقليب المعنى على جميع جوانبه يذكّر فيه كل وجه بمثيله أو نقيضه، وتتدفق فيه الصورة من بيت الى آخر، فكراً وصياغة، ليتدوّر المقطع كاملاً شاملاً متماسكاً. هنا ايضاً لن نطيل النظر في هذا البعد المبنوي في القصيدة الجواهرية، إذ سنعرض له بتوسع في المرحلة القادمة وقد بلغ أقصى كماله ونضوجه. نكتفي، في هذا المجال، بايراد مقطع واحد من قصيدة الشاعر «سامراء» (الديوان II، ص 38 — 41) التي نظمها حين كان يقضي أشهر الصيف هناك. المقطع الاول من هذه القصيدة هو بمثابة برولوج حزين يأسف فيه على شبابه الذي يودّعه وهو ما يزال في الثلاثينات، كعادته في هذه المرحلة، فلا يجد فيه فرقاً بين الإيراق والذبول، مبيناً «السبب الذاتي» في تعجيل

(26) الجواهري 1988، ص 121.

مرور ساعاته متمثلاً في طموحه وعدم قناعته بنصيبه في الحياة، مما جعله فريسة اليأس، لا يستمتع بالمفرحات خشية تحولها وانقلابها. هذه المقدمة المثقلة بالأسى الذاتي تستدعي، في المقاطع التالية، نقيضها في سامراء، من حياة الصبابة واللهو وجمال الطبيعة الريفيّة الساحرة التي يريد وصفها في القصيدة. قد تكون هذه المقدمة تطويراً لافتاً لمقدّمة النسيب التقليدية في الشعر القديم، واذا كانت وظيفة مقدمة النسيب في القصيدة القديمة غامضة ما زالت حتى أيامنا هذه تثير الآراء والنظرات المختلفة المتضاربة، فان «مقدمة» الشاعر هنا واضحة، تتصل بفضاء القصيدة صلة نفسية ذاتية لا ريب فيها. فلننظر على كل حال في هذا المقطع/ البرولوج ومبناه الجدلي المتماسك المتدفق:

ودعتُ شرخ صباي قبل رحيلهِ ... ونصلت منه ولاتَ حين نُصولهِ
ونفضتُ كفي من شباب مُخلفٍ ... إيراقُهُ للعينِ مثلُ ذبولهِ
وأرى الصِّبا عِجلاً يمر وإنني ... ساعدتُ عاجلَه على تعجيلهِ
سعدَ الفتى متقبلا من دهره ... مقسومَهُ بقبيحه وجميلهِ
وأظنني قد كنتُ أرْوَحَ خاطراً ... بالخطب لو لم أعْنَ في تأويلهِ
لكنْ شُعفتُ بأن أقابل بينه ... أبداً وبين خلافهِ ومثيلهِ
وشغلتُ بالي بالمصيبةِ أنني ... أجني فراغ العمر من مشغولهِ
يأسٌ تجاوز حدَّهُ حتى لقد ... أمسيتُ اخشى الشرَّ قبل حلولهِ
وبلدْتُ حتى لا ألذُّ بمُفرحٍ ... حذرَ انتكاستهِ وخوفَ عدولهِ!

* * *

على هذا النحو تميزت هذه المرحلة، كما رأينا، **باضطراب الرؤية واهتزاز القيم وجمع المتناقضات**، سواء في فلسفة الشاعر ومواقفه السياسية ــ الاجتماعية، أو في الخطاب الشعري ومقومات القصيدة الفنية. إنها ازدواجية **الذات والجماعة**، أو «**الطمع والاباء**»، في المستوى الفكري، وازدواجية **التقليد**

والثورة، او **القديم والجديد،** في المستوى الفني. كانت المرحلة الاولى **تقليدية خالصة،** ثم تلتها هذه المرحلة **المضطربة المتناقضة،** لتكون المرحلة الثالثة القادمة نقلة نوعية كبيرة نحو اندماج الذات بالجماعة وغلبة **«الرؤية الثورية»** الواضحة، فكراً وفناً.

الفصل الثالث: الرؤية الثورية

1. ملامح الرؤية الثورية

في أوائل الأربعينات تبدأ المرحلة الثالثة من شاعرية الجواهري ــ مرحلة **الرؤيةِ الثورية**، أو «مرحلة النضج» كما يسميها الدكتور علي عباس علوان[1]. في هذه المرحلة، الأربعينات والخمسينات بوجه خاصّ، كتب الشاعر أشهر قصائده السياسية الوطنية التي بلغ بها قمة فنه الشعري، فذاع صيته في العراق والعالم العربي بحيث غدا الشاعر السياسي الأوّل دون منازع.

هذا التطور الكبير في رؤية الشاعر، وفي فنه أيضاً، كان استجابة طبيعية للأحداث والمتغيرات الكبرى التي شهدها العراق والعالم العربي في أوائِل الأربعينات: اشتدت الحرب العالمية الثانية، في هذه الفترة، وأخذت تظهر فيها البوادر الأولى لرجحان كفة الحلفاء على النازية في معظم الجبهات، وفي العراق كانت حركة الكيلاني التي خلعت الوصيّ عبد الإله وقامت بتشكيل «حكومة الدفاع الوطني»، ثم كان احتلال الإنجليز للعراق والإطاحة بحركة الكيلاني، وإعادة الوصيّ إلى بغداد، وتأليف حكومة جديدة موالية برئاسة جميل المدفعي، لتظل بذلك بريطانيا تسيطر على العراق، بالأساليب والاسماء المختلفة، حتى تموز 1958.

الحرب العالمية الثانية تؤرخ لمرحلة سياسية ثقافية جديدة في العراق والشرق الأوسط عامة: فقد كان من نتائجها اندحار النازية عسكرياً وفكرياً، وانتصار الحلفاء لترتفع بانتصارهم مكانة الاتحاد السوفياتي الدولية والإيديولوجيّة، وبداية نضال الشعوب العربية في سبيل الاستقلال الحقيقي والتغيير السياسي الاجتماعي. وفي

1) علوان 1975، ص 283.

العراق أخذت الاحزاب والصحافة تمارس نشاطها في حرية شبه تامّة، في إطار «مسايرة» بريطانيا لحلفائها وخاصة الاتحاد السوڤياتي، لتبدأ بذلك فترة متميّزة حافلة بالنضال الوطني الجماهيري في سبيل الاستقلال الحقيقي التامّ والديمقراطية والعدل الاجتماعي: «في هذه الفترة نفسها [أوائل الاربعينات] سُمح للحزب الوطني الديمقراطي بأن يعمل بكل نشاط وأن يتقوى بكل مقوماته، وللصحف الوطنية، وفي الطليعة منها (الأهالي) الناطقة بلسانه و (الرأي العام) المستقلة [صحيفة الجواهري]، بل إن صحيفة الحزب الشيوعي ونشراته وجدت منافذ للرواج والانتشار رغم أن ما يشبه الحصار ظل ملتفاً عليها[2].

ليس هناك شك في أن هذه المتغيرات الكبرى، في العراق وخارجه، كان لها أثرها على الجواهري أيضاً، وإن لم يكن هذا الأثر سريعاً مباشراً في مواقف الشاعر السياسية وشعره. لم يندفع الجواهري في تأييد حركة الكيلاني مثلا، ولم نجد في قصائده أي صدى لهذه الحركة أيضاً. والشاعر يفسر موقفه في تلك الفترة، فيؤكد أنه رفض تأييد رشيد عالي لصلته بالنازية، كما رفض تأييد حكومة موالية للإنجليز بعد احتلالهم العراق: «القادمون على أنقاض الكيلاني كانوا يسعون ورائي ويضايقونني بمثل ما ضايقني، ولم يكن ثمة بدّ من الإفلات. الكيلاني أراد مني قريضاً، وغُرماؤه يريدون جريدة [«الرأي العام»]، ذاك أرادني أن أبارك، على نحو غير مباشر، النازية مستغلاً غضبي على الإنجليز، وهذا يريدني مادحاً له وفي ظل الحراب البريطانية مستغلاً كرهي للنازية»[3].

لا يهمنا، في هذا السياق، فيما إذا كان السبب في عدم تأييد الجواهري لحركة الكيلاني إيديولوجياً، كما ذكر الشاعر أعلاه، أو «انتهازياً» كما اتهمة التكريتي بهذا الصدد[4]. فليس غريباً في رأينا على الشاعر، بعد تجارب الثلاثينات المرّة

2) الجواهري 1988، ص 375 ــ 376.
3) المصدر السابق، ص 370.
4) التكريتي 1989، ص 13.

واكتوائه بانقلاب بكر صدقي، أن يعمد الى التروّي والحذر هذه المرّة، متجنباً «حياة المقارع»، وذلك رغم تأييد معظم الشعراء العراقيين لهذه الحركة باعتبارها «ثورة على الاستعمار»[5].

ما يهمنا تأكيده هنا أن الشاعر، رغم الحريات السياسية المذكورة في أوائل الأربعينات، لم يكتب قصيدة واحدة مناهضة للإنجليز أو للحكم العراقي الموالي، وذلك منذ «طرح عصا الترحال واعتاض بحياة المجاري» في سنة 1940 حتى سنة 1945 ! في هذه الفترة، حوالي خمس سنوات، وجد الجواهري طريقة جديدة لكتابة الشعر التقدّمي وتجنّب مضايقات الحكومة والسفارة البريطانية في نفس الوقت. ففي أواخر 1941، بعد فترة صمت غير قصيرة أعقبت قصيدته «أجب ايها القلب» التي أعلن فيها «اعتزاله»، وشهدت قيام حركة الكيلاني وسقوطها، بدأ الشاعر بكتابة «القصائد السوفياتية» في تمجيد بطولات الشعوب السوفياتية في مقاومة النازية، وأضاف اليها قصائد في الرصافي والمعري والأفغاني ويافا، بحيث تجمعت لديه حتى 1945 مجموعة من القصائد لا بأس بها في موضوعات تقدّمية أو «وطنية عامة»، تنال رضا الجماهير والأحزاب المعارضة ولا تغضب النظام والسفارة البريطانية في الوقت نفسه. يتحدث التكريتي عن تأليف الجواهري قصيدته «يراع المجد» (الديوان II، ص 157)، أولى «القصائد السوفياتية»، فيذكر أن مطلعها كان في الأصل: «جدعَ المشرقُ أنفَ المغربِ/ واصطلى الطاغي بنيران الأبي»، ولكن قبل مباشرة الطباعة بدقائق «وثب الجواهري نحو الحروف المصفوفة، فأبدل الشطر الأول من البيت الأول بقوله: «جدع الجبار أنف المعجب»، وهتفتُ به صائحاً: «لمَ فعلت ذلك؟ إن هذا الشطر في منتهى الضعف بالنسبة الى الأصل»، فردّ علي يقول: «ليس هذا شغلك إنه شغلي أنا». قلت له: «وما هو شغلك؟» فردّ بهدوء: «أخشى أن ينزعج الحلفاء من كلمتي «المشرق» و «المغرب» وأن يضيقوا ذرعاً بالأبيات [...] ولم أعرف حتى الآن سبب ذلك، ولكنني أُرجع ذلك الى انتهازيته وتذبذبه، وربما خوفه

5) السامرائي 1983، ص 97 ــ 115.

في ذلك الوقت من أن تمتد إليه يد السفارة البريطانية في بغداد، بحجة من الحجج في تلك الأيام، فتعطّل صحيفته»(6).

رغم هذا الحذر الشديد الذي وصفه التكريتي أعلاه، إلاّ أن الجواهري منذ أوائل الأربعينات أصبح مقرباً من أحزاب المعارضة السياسية في العراق، وخاصة الحزب الوطني الديمقراطي والحزب الشيوعي العراقي، بحيث يمكن اعتباره منذ ذلك التاريخ شاعراً «يسارياً»، وإن كان ظل طوال الوقت بعيداً عن الالتزام الحزبي والتنظيمي: «وحين أعاد الشيوعيون العراقيون تشكيل حزبهم الشيوعي سنة 1940، بعد الضربة القاصمة التي وجهها إليهم بكر صدقي، وكل الوزارات التي أعقبت وزارة الانقلاب، بدأوا يهتمون بالجواهري وبصحيفته «الرأي العام»، وراح قائدهم «يوسف سلمان» (فهد) يوصي أعضاء الحزب بقراءة «الرأي العام» وتشجيعها»(7). كذلك يحدثنا الجواهري عن صلاته بالأحزاب الوطنية والتقدمية، فيما كان الجواهري نفسه «القاسم المشترك بين كل الشخصيات الشاخصة من تلك الأحزاب: الوطني الديمقراطي، الحزب الشيوعي، حزب الاستقلال والحزب الديمقراطي الكردي»(8). ثم يتحدث في موضع آخر عن زيارة قام بها ذو النون أيوب وفهد، عام 1942، إلى بيت الجواهري لتسليمه مقالة بقلم فهد، فما كان من الجواهري إلاّ أن وعد بنشر المقالة قبل أن يقرأها، ثم جعلها افتتاحية العدد لجريدته في اليوم التالي(9).

نريد القول، بناء على ما تقدم، بأن الجواهري في أوائل الأربعينات أصبح، نتيجة للمتغيرات السياسية الكبرى وبحكم صلاته الوثيقة بالأحزاب اليسارية المعارضة، ذا **رؤية ثورية يسارية** واضحة، وإن كانت هذه الرؤية لم تترجم مباشرة إلى مواقف شخصيّة معارضة، وقصائد سياسية مناوئة لبريطانيا والنظام في العراق بالذات، وفي ذلك مظهر آخر من مظاهر التناقضات في شخصية الجواهري وسيرته. في الثلاثينات

(6) التكريتي 1989، ص 27.
(7) المصدر السابق، ص 106 ـ 107.
(8) الجواهري 1988، ص 390.
(9) المصدر السابق، ص 397 ـ 398.

كان التناقض، كما رأينا، تناقضاً فكرياً؛ تناقضاً في رؤية الشاعر ذاتها، فتجلّى في الاضطراب واهتزاز القيم في قصائده ذاتها. أما في هذه الفترة فالتناقض قائم بين رؤية الشاعر ومسلكه الفردي: انحاز الى قضية الجماهير وآمن بالثورة طريقاً للخلاص من الإنجليز والحكم الموالي له في العراق، إلاّ ان ذلك لم يمنعه أحياناً من الخروج في مسلكه الفردي على هذه القيم التي نادى بها ومبادىء الثورة التي حرّض الجماهير على تحقيقها بالنضال والتضحيات.

هذا التناقض بين الرؤية الثورية والمسلك الفردي يتمثل حتى في القصائد التي نظمها الشاعر أوائل الأربعينات عن الحرب العالمية الثانية. فقد نظم الجواهري عدة قصائد سميناها «قصائد سوڤياتية» لِما فيها من تأييد حارّ للشعوب السوڤياتية وإكبار لتضحياتها في مقاومة النازية، وهي قصائد تمثل المرحلة الثالثة رؤية وفناً، حتى اتهموه بأنه «شاعر السوڤييت» أو «الشاعر الأحمر»، لكنه، من ناحية اخرى، كان «مضطراً» الى نظم قصيدة «تونس» (الديوان II، ص 175 ــ 179) التي يحيّي فيها الإنزال الذي قام به الحلفاء في شمال افريقيا، وقائدهم مونتغومري الذي سمّاه «طارق الجيل الجديد» ــ إرضاء للحلفاء وتلبية لطلب شخصي من نوري السعيد[10]. ولعلّ في ظروف نظم هذه القصيدة ما يفسّر تقليديتها الواضحة وإيقاعها المتثاقل، بحيث تبدو غريبة عن مناخ قصائده آنذاك: «ردِي يا خيول الله منهلكِ العَذْبا/ ويا شرقُ عدْ للغرب فاقتحمِ الغَرْبا».

من ناحية اخرى تتجلى الرؤية الثورية الجديدة لدى الجواهري في **تصوّره للشعر ودور الشاعر**، إذ يلاحَظ في هذه المرحلة تحوّل كبير عما عهدناه في السابق، قبل الأربعينات. في قصيدته «إلى الرصافي» مثلا، (الديوان II، ص 182 ــ 183) نجد الجواهري «يعرّف» الشعر لأول مرة في هذه المرحلة، فيرى أنه نتاج الذهن المشبوب والفكر الحائر والقلب الزاخر بالعواطف، وليس في تأكيده صدق الشعر على هذا النحو تجاوز لرؤية الثلاثينات، لكنه يتابع في رؤية جديدة بأن الشعر الصادق لا بدّ أن

10) انظر تفاصيل ذلك: التكريتي 1989، ص 36 ــ 38

يُلقي بصاحبه في «شتى المهاوي» ويسير به في الطريق السهل والوعر على حد سواء، ولا يمكن الجمع في هذا الشعر بين النقيض ونقيضه. وفي الإشارة الأخيرة بعض «الإسقاط الذاتي» والنقد، ربما، لمواقف الجواهري نفسه قبل الأربعينات ومحاولاته جمع النقائض غير مرة:

وما الشعر إلاّ ما تفتّق نَوره عن الذهن مشبوباً، عن الفكر حائرا
عن النفس جاشتْ فاستجاشتْ بفيضها عن القلب مرتَجّ العواطف زاخرا
وما زجّ في شتى المهاوي بربّه وقحّمه «النهجين» قصداً وجائرا
وما هو بالحبل الذي رحتَ مرغِماً أوائلَهُ أنْ تلتقي والأَواخرا

من الطريف في هذا المجال أن الشاعر لا يكتفي بمحاسبة النفس في مواضع كثيرة من سيرته الشعرية بأسلوب صريح مباشر، بل يمارس أحياناً «النقد الذاتي» الخفيّ، فيذم في هذه المرحلة، مثلا، مواقف الشعراء المدّاحيين مذكّراً، دونما وعي ربما، بمواقفه هو قبل الأربعينات، وفي ذلك دليل آخر واضح على التغيير الذي طرأ على رؤية الشاعر. ففي قصيدته «أبو العلاء المعري» (الديوان II، ص 186 ـــ 190) يتخذ الجواهري من الشاعر العباسي الفذّ مثالاً للشاعر الثائر، وينعى في سياق القصيدة على الشعراء، في عصر المعري وعصرنا أيضاً، مواقفهم المتملّقة في مدح ذوي السلطان وتصيّدهم للمناصب والجاه، فنلمس في ذلك أصداء لمواقفه هو بالذات قبل الأربعينات:

«أبا العلاء» وحتى اليوم ما برحتْ صنّاجةُ الشعر تُهدي المترَفَ الطّربا
يستنزلُ الفكرَ من عَلْيا منازلِهِ رأسٌ ليمسحَ مِن ذي نعمةٍ ذنبا
وزمرةُ الأدب الكابي بزمرته تفرقتْ في ضلالات الهوى عُصَبا
تَصيَّدُ الجاهَ والألقابَ ناسيةً بأنّ في فكرةٍ قدسيةٍ لقبا
وأن للعبقري الفذّ واحدةً إما الخلودَ وإمّا المالَ والنشبا

في هذا «الهجاء» الثاقب لشعراء البلاط المتملقين ينقد الجواهري، واعياً أو

دونما وعي، مواقفه هو قبل الأربعينات سواء في «فترة البلاط» أو في الثلاثينات التي واصل فيها كتابة المدح ومحاولة الجمع بين «الإباء والطمع» أو الخلود والمال. ففي الأبيات اعلاه نقد شبه صريح لموقفه في «أجب أيها القلب» (الديوان II، ص 152 ــ 154) حيث رأى «سمات الجدود في الخدود الضوارع» مؤْثراً «رخاء التواضع» على «عناء التطامح»، بل إن في هذه الأبيات بعض الأصداء النصيّة أيضاً لما قاله في قصيدة «المحرقة» (الديوان I، ص 324):

لستُ لباسَ الثعلبيينَ مكرَهاً وغطّيتُ نفْساً إنما خُلقتْ نسرا
ومَسّحتُ مِن ذيلِ الحَمامِ تملّقاً وأنزلتُ من عَلْيا منازلِهِ صقرا

في رؤية الجواهري الجديدة للشعر والشاعر، وفي «نقده الخفي» لمواقفه قبل الأربعينات، دليل واضح على انتقال الشاعر الى رؤية جديدة ــ رؤية ثورية ــ في هذه المرحلة. وكما تحتدم الأحداث في أواخر الأربعينات لتفضي الى صدام دموي بين المتظاهرين وشرطة النظام، تحتدّ وتحتدم أيضاً رؤية الشاعر الثورية بحيث يغدو الشعر «لعبة لاعب» لا طائل تحتها إذا لم تضطرم فيه النار اللاهبة: «الشعر اصبح وهو لعبة لاعب/ إن لم يسلْ ضرماً وجمراً لاهبا (الديوان III، ص 22)، وأما قصائده هو فانها تغدو السلاح الذي يقوّض مجد الحاكمين الكاذب، ويحمل الفكر الثوري حتى الى قصورهم لتحريض «الوليد والحاجب» ضدهم أيضاً (الديوان III، ص 24 ــ 25):

كذبوا فملءُ فمِ الزمان قصائدي أبداً تجوبُ مشارقاً ومغاربا
تستلُّ من أظفارهمْ وتحطّ من أقدارهمْ وتثلّ مجداً كاذبا
أنا حتفهمْ أَلجُ البيوتَ عليهمُ أُغري الوليدَ بشتمهمْ والحاجبا

وفي أواسط الخمسينات، إذ يحتدم النضال الوطني في العالم العربي كله ضد الاستعمار والأنظمة الموالية وحلف بغداد، يقف الجواهري في دمشق، في ذكرى عدنان المالكي، فيجعل عظم الشهيد ريشة الشاعر، ودماءه نوراً يهديه السبيل،

ليمثّل بذلك الرؤية الثورية في هذه المرحلة في أقصى درجاتها (الديوان III، ص 157 ـ 158):

أنا لا أرى العصماء غيرَ عقيدةٍ — منسابةٍ في فكرةٍ عصماءِ
هذا أنا.. عظمُ الضحيةِ ريشتي — أبداً ولفحُ دمائها أضوائي
أستلهمُ النغمَ الخفيَّ يلوحُ في — جرحِ الشهيد بثورةٍ خرساءِ
وأحسُّ أن يدَ الشهيدِ تشدني — لتلفّني وضميرَهُ بردِاءِ

فالرؤية الثورية في هذه المرحلة، لا تجعل الشعر ملتزماً بالقضية الوطنية فحسب، بل تجنّده سلاحاً فاعلاً في النضال ضد الأستعمار وأتباعه من الحاكمين لتقويض عروشهم وأمجادهم؛ فلا تصدر أنغامه إلاّ عن الشهادة والشهداء، ولا يهتدي بغير ضمير الشهيد ودمائه الحارّة. هذا هو الموقف الثوري، كما يتجلى في الرؤية الجواهريّة لدور الشعر والشاعر في هذه المرحلة.

تتجلى الرؤية الثورية ايضاً في **الفكر اليساري** الذي يتخلل قصائد المرحلة بشكل واضح. الجواهري نفسه يحاول دفع تهمة الحزبية واليسارية، مؤكداً أنه انسان متطور يأبى الظلم لا أكثر: «أنا لم أكن في يوم من الأيام منتمياً الى جماعة أو حزب. تقول إنني يساري، ما اليسارية؟ هذه كلمة فضفاضة لا تعني شيئاً على التحديد، إنها رداء واسع لجميع الأجسام، أنا مجرد إنسان متطوّر يأبى الظلم ويعاف الانقياد»[11]. لم يعرف الجواهري «الحزبية» والالتزام الحزبي فعلا سوى فترة قصيرة من عام 1946، عندما انضم الى حزب «الاتحاد الوطني»، وكان أحد مؤسسيه[12]. إلاّ أن ذلك لا ينفي «يساريّة» الجواهري أيضاً، ابتداء بالأربعينات بوجه خاص، كما أن يساريّته هذه لا تتمثل في رفض الظلم والانقياد فحسب.

بداية الفكر اليساري ظهرت بوضوح في «القصائد السوڤياتية» التي كتبها

11) عن الخياط 1970، ص 95 ـ 96.

12) التكريتي 1989، ص 57 ـ 60.

الجواهري في أوائل الاربعينات. فقد كانت القصائد المذكورة نافذة للجواهري استطاع من خلالها التعبير عن «يساريته» في سياق بعيد عن وطنه العراق؛ في إطار تمجيد بطولة الشعوب السوڤياتية في نضالها ضد النازية. حتى في قصيدته الاولى ــ «يراع المجد» ــ التي اضطر الى تغيير صدر مطلعها خشية «أن تمتد إليه يد السفارة البريطانية في بغداد، بحجة من الحجج في تلك الايام، فتعطل صحيفته»، لا يكتفي الشاعر بامتداح «نضال الصابر المحتسب» ضد الطغاة النازيين، وإنما يؤكد أيضاً أنها «امّة تنفح عن مُعتقدٍ/ وبلادٌ تذّري عن مذهبِ»، وأما اليد التي صفعت المغتصب فهي «يد كادحة» أيضاً. بل إن الفقرة الثالثة والأخيرة من القصيدة، وهي قصيد قصيرة من 15 بيتاً تبدو قطعة من قصيدة لم يكملها الشاعر، هي في الواقع تمجيد للنظام السوڤياتي والفكر الاشتراكي هناك، متمثلاً، كما رآه الشاعر، في بناء الحق والعدل على أرض روسيا القيصرية، وإنصاف الفقراء والجياع، والقضاء على المناصب والألقاب (الديون II، ص 157):

يا رجاءَ الكون في محنتهِ　　يا شعاعَ الأَمل المستعذَبِ
يا بناةَ الحقّ والعدل على　　ملعبٍ من قيصريّ خَرِبِ
سجدَ ابنُ العقل والفقر بهِ　　مرغماً لابن الخنا والذهب
يا ينابيعَ رجاءٍ فُجّرتْ　　لظماءٍ وجياع سُغَّبَ
يا نقاءَ الفكر في جوهره　　لم يدنَّسْ بالكُنى والرُّتَبِ

انها يساريّة واضحة، وإن كانت في سياق تمجيد البطولات السوڤياتية في النضال ضد النازيّة، وفي ألفاظ تميل الى التعميم حول المبادىء الاشتراكية. في قصيدة «سواستبول» أيضاً يُكبر الشاعر شجاعة القوات السوڤياتية واستبسالها في الدفاع عن المدينة ــ وهو الإطار الذي تكتسب به القصيدة مشروعيتها في العراق إبان الحرب العالمية الثانية ــ إلاّ أن الشاعر هنا أيضاً ينتقل من وصف بطولات القتال الى تمجيد النظام الذي يحكم هذه الأُمة، حيث لا جوع ولا جهل، في رأي الشاعر، والارض لزارعيها يقتسمونها بالحق، ويملكون ما يزرعون (الديوان II، ص 160):

أمـــةٌ لا صـــدْعَ فـــيـــهـــا لا ارتـــجـــاعٌ، لا انـــقـــســـامُ
إنـــــه «الايـــــمـــــان» إيـــــثـــــارٌ، وعـــــدل ووئـــــامُ
مُثُلٌ زال بـــــهـــــا جـــــوعٌ، وجـــــهـــــلٌ، واحـــتـــكـــامُ
هـــكـــذا تُـنـــبـــتُ أرضٌ هـــي بـــالـــحـــقّ اقـــتـــســـامُ
يـــمـــلـــكُ الـــزارعُ مـــا يـــزرع لا عـــبـــداً يُـســـامُ

ويخاطب الجواهري «تولستوي» في قصيدة ستالينغراد، فيرى أن «ثورة الفكر» التي شنها الفيلسوف الروسي قد أثمرت في النظام الاشتراكي، حتى غدا الناس جميعهم أثرياء! والأُجراء في الماضي أصبحوا اليوم مالكي غلتهم وأرضهم (الديوان (الديوان II، ص 171 ــ 172):

يـــا «تولستوي» ولم تذهبْ ســـدى ثـورةُ الـفـكـر ولا طـارتْ هـبـاءَ
يـــا ثـريـاً وهـبَ الـنـاسَ الـثـراءَ قـمْ تـرَ الـنـاسَ جـمـيـعـاً أثـريـاءَ
قـم تـجـدْهـم مـالـكـي غـلّـتـهـمْ مَن عـلـى عـهـدكَ كـانـوا الأُجـراء
هـكـذا (الـفـكـرة) تـزكـو ثـمـراً إن زكـتْ غـرسـاً، وإن طـابـتْ نـمـاءَ

هل يمكن أن تصدر كل هذه الآراء عن شاعر «يأبى الظلم ويعاف الانقياد» لا أكثر؟ الجواهري في التصريح الذي أوردناه أعلاه اراد، على ما يبدو، أن ينفي عنه تهمة الحزبية، والشيوعية بالذات، وهو بالفعل لم ينضمّ الى الحزب الشيوعي يوماً، بل يمكن القول إنه لم يعرف الحزبية والتنظيم السياسي بوجه عام. إلاّ أن ذلك لا ينفي ان يكون تأثّر بالفكر الاشتراكي، او الفكر «اليساري»، سواء من خلال صلاته بجماعة «الأهالي» والشيوعيين، أو قراءته الصحف اليساريّة المعارضة للحكم آنذاك. فهو بالاضافة الى اليسارية الواضحة التي تتجلى في شواهدنا أعلاه، وحديثنا هنا عن «القصائد السوڤياتية» فحسب، يورد أيضاً ذكر ستالين، فيمدحه بأُسلوب تلك الايام المغالي في أكثر من موضع، ويذكر لينين، وكتاب «الأم» لغوركي، «والراية الحمراء تحت ظلالها تمشي القلوبُ» (الديوان II، ص 203). ففي قصيدة «ستالينغراد»

المذكورة يعرض الشاعر لشخصية ستالين فيسبغ عليها من الصفات ما يذكّر بمبالغات المديح الشائعة بين الأوساط الشيوعيّة آنذاك (الديوان II، ص 168):

يا «ستالين» وما أعظمها ... في التهجي أحرفاً تأبى الهجاءَ
أحرفٌ يستمطر الكونُ بها ... إنعتاقاً وازدهاراً وإخاءَ
خالقُ الامة لم يمننْ ولم ... يبغِ ـ لولا أرجُ الزهرِ ـ ثناءَ
وزعيمٌ شعّ فيمن حوله ... قبسٌ منه فكانوا الزعماءَ
زرَّ برديه على ذي مِرّة ... فاض إشفاقاً، وبأساً، وعناءَ
مسَّهُ الظلمُ فعادى أهله ... وامترى البؤسَ فحبّ البؤساءَ
وانبرى كالغيم في مُضحِيةٍ ... فسقى دهراً، وأحيا، وأفاءَ

هكذا يقبس الجواهري عن الشيوعيين لا فكرهم الطبقي/ اليساري فحسب، بل أخطاءهم ومبالغاتهم في «تقديس الشخصية» أيضاً! هذه اليسارية الواضحة في شعر الجواهري، أوائل الأربعينات، لا نظنها مجرد نتيجة لكتابة «القصائد السوفياتية» آنذاك، بل على العكس: القصائد السوفياتية هي التي كانت «مدخلاً شرعياً» لتسريب الشاعر مواقفه اليسارية، ثم رؤيته الثورية أيضاً. فالقصائد المذكورة كانت بمثابة «فترة تجريب» عبّر فيها الشاعر عن رؤيته الثورية الجديدة في الأربعينات، بما فيها الفكر اليساري طبعاً، وذلك في إطار «مسايرة» الاتحاد السوفياتي بإفساح مجالات التعبير أمام الشيوعيين واليساريين في العراق، ليتابع من ثم رؤيته الثورية ذاتها والفكر اليساري ذاته في قصائده «العراقية» و «العربية» والعامّة على حد سواء.

في سنة 1944، قبل انتهاء الحرب العالمية الثانية، كتب الشاعر ثلاث قصائد اخرى تتخلل «القصائد السوفياتية» المذكورة، وتحمل الرؤية الثورية الجديدة أيضاً، وإن كانت هي الاخرى لم تمسّ الواقع السياسي في العراق مباشرة. القصيدة الاولى عنوانها «أمم تجدّ ونلعب» (الديوان II، ص 162 ـ 165)، يقارن فيها الشاعر بين

«المشرق الواعي» حيث «الدم يتعهد الجيل الجديد فيُسكب» وكفاح الجماهير في سبيل التحرر، وبين الاوضاع في العراق حيث «يعيشون متطفلين على الوجود كما يعيش على الضفاف الطحلبُ». وفي المقطع الثالث من القصيدة تتجلى الرؤية الثورية الجديدة بوضوح، إذ يصف طريق الحياة، ويعني طريق النضال، بأنه وعر تتناثر عليه الجماجم وينجز عليه الأبناء ما ترسمّه آباؤهم، ليؤدي هذا الطريق في نهاية المطاف الى الواحات الطيبة ــ وهي صورة شائعة في مرحلة الرؤية الثورية ــ ثم يلتفت الى وطنه فينغى على الجماهير في العراق اختيارها الطريق السهل الذي يضمن الجاه والمناصب:

إن الحياة طريقها وعرٌ بعيدٌ مجدِبُ
عرقُ الجبين على الدماء فويقها يتصبب
ومن الجماجم ما يعيقُ الواهنين ويرهبُ
يمشي عليها الإبنُ ينجزُ ما ترسّمَهُ الأبُ
ولكمْ تخلّفَ معشرٌ عنها وشُردَ موكبُ
ووراءها الواحاتُ طابَ مراحُها والمشربُ
ونريد نحن لها طريقاً منهجاً لا يُنصبُ
الجاهُ ينعمُ تحت ظلِّ جهادنا والمنصبُ

هذه هي الرؤية الثورية الجديدة التي تميز معظم قصائد هذه المرحلة: التحريض على النضال وبذل الضحايا والدماء في سبيل الوصول الى «الواحات» ــ الاستقلال التام والديمقراطية والعدل الاجتماعي.

في السنة ذاتها ــ 1944 ــ يضيف الشاعر قصيدتين متقاربتين زمناً ورؤية وصياغة. القصيدة الاولى هي «ابو العلاء المعري» (الديوان II، ص 186 ــ 190)، وقد ألقاها الشاعر في دمشق، في مهرجان المعري الذي أقامه المجمع العلمي العربي بدمشق. أما القصيدة الثانية فهي «جمال الدين الأفغاني» (الديوان II، ص 193 ــ

196)، وألقيت في الاحتفال الذي أُقيم في «الحضرة الكيلانية» بمناسبة المرو
برفات الأفغاني من العراق الى أفغانستان. القصيدتان، كما يبدو من العنوان، يمكن
اعتبارهما في النظرة الاولى من «شعر المناسبات»، إلاّ أن المناسبة في كل منهم
تكن سوى الإطار الخارجي، أو الدافع الآنيّ، لنظم قصيدة عامرة تعتبر من أجود
كتبه الشاعر في هذه المرحلة، وبالرؤية الثورية الجديدة.

المعري في القصيدة الاولى كان مثال الفيلسوف الثائر: الفكر الحرّ، ذمّ شعر
المدح المتملقين، الرثاء لآلام الناس، إعمال العقل والمنطق في كل الأُمور، نصرة
الضعفاء وشجب الظالمين، ثم أخيراً شجب رجال الدين المزيّفين: «ما كان أيُّ
ضلال جالباً أبداً/ هذا الشقاءَ الذي باسم الهدى جُلبا». هناك طبعا البعد الشخصي
للمعري أيضاً: «الملهم الحائر الجبار»، الزهد بمتع الدنيا وملذاتها، مأساة عماه
«ونباتيته» وتشاؤمه، والإلماع الى كثير من أبيات المعري وقصائده الخالدة. ما
يهمنا هنا، بشكل خاص، أن المعري يتجلّى في الرؤية الثورية الجديدة ثائراً سياسياً
واجتماعياً، آراؤه «رسالات مقدسة تأبى الانحلال»، يتناول الرثّ من الطباع
والمواضعات بالنقد دونما خوف، يُحرج الموسر «ان يشرك المعسر الخاوي بما
نهبا»، لا يلتفت الى عاقبة آرائه الحرّة، إذ «لثورة الفكر تاريخ يحدثنا/ بأن الف
مسيح دونها صُلبا». بل إنه في نهاية القصيدة يثور حتى على الدين ذاته الذي يجعل
الناس طبقات:

آمنتُ بالله والنورِ الذي رسمتْ ... به الشرائعُ غراً منهجاً لَحِبا

...

لكنّ بي جنفاً عن وعي فلسفةٍ ... تقضي بأنّ البرايا صُنّفتْ رُتبا
وأنّ من حكمةٍ أن يجتني الرُّطَبا ... فردٌ بجهدِ ألوفٍ تعلكُ الكَرَبا

هذا هو المعري، كما رسمه الجواهري: ثورة شاملة على كل ما في المجتمع من
ظلم وقهر واستغلال وتملّق وزيف، بحيث تمثلت في القصيدة رؤية الشاعر الثورية على

أحسن وجه. لا نغالي اذا أضفنا أيضاً أن قصيدة المعرّي هذه يمكن اعتبارها المثال الكلاسيكي الجديد من «قصيدة القناع» في الشعر العربي الحديث، وعند عبد الوهاب البياتي خاصة، كما أن «المسيح» رمزاً للفداء والعذاب يظهر في قصيدة «المعري» لأول مرة في الشعر الحديث، وإن كانت الصياغة كلاسيكية هنا أيضاً.

في قصيدته الثانية، «جمال الدين الأفغاني»، تتجلى الرؤية الثورية ذاتها، وإن كانت هذه الرؤية أقل عنفاً وشمولاً منها في قصيدة المعري. أبو العلاء هناك ثورة شاملة، كما ذكرنا، تعصف بكل المؤسسات والمواضعات الاجتماعية السائدة، أما الافغاني فيكاد يقتصر على مثال «المناضل» السياسي الشجاع، صاحب الفكر والعقيدة، الذي يرفض الحياد بين الظالم والمظلوم، فلا يختلق المعاذير محتجاً «ان البغي جيش وأن الزاحفين له فرادى، وأن الأمر مرهون بوقت». والمقطع الثالث كله، حوالي ثلث القصيدة، التفات الى أوضاع الشرق بعد خمسين سنة على وفاة الافغاني كانت «محملة وسوقاً من فجور/ وشامخةً كمحصنة تهادى»، ومقارنة الأربعينات بعهد الأفغاني لتبدو في نظر الجواهري أسوأ حالاً، اذ يعاني الشرق فيها من الاستعمار الأجنبي والنظام الموالي، أو «صدى الاجنبي»، والشرق «حرٌّ بأيّ يد يفضّل أن يُبادا». هكذا تظل قصيدة الأفغاني في إطار الثورة العامة على الاستعمار وتابعيه، فلا تبلغ كما اسلفنا عنف قصيدة المعري وشمولها. وأكثر ما تتجلى الرؤية الجديدة هنا في وصف «طريق النضال» المرصوف بجماجم الضحايا ودماءِ الأحرار، الحافل بالرعب والليل والذئاب:

جمالَ الدين، يا روحاً عليّاً ... تنزّلَ بالرسالةِ ثم عادا
تجشّمتَ المهالك في عَسوفٍ ... تجشّمهُ سواك فما استقادا
طريقِ الخالدين، فمن تحامى ... مصائرهم تحاماه وحادا
كثيرِ الرعب بالاشلاءِ، غطتْ ... مغاورَه الجماجمُ والوهادا
جماجمُ رائدي شرفٍ وحقٍ ... تهاوَوْا في مجاهله ارتيادا

واشـبـاحُ الـضـحـايـا فـي طـواه على السارين تحتشدُ احتشادا
وفـوق طـروسِهِ خُطـتْ سـطـورٌ دمُ الاحـرار كـان لـهـا مِدادا
شـقـقـتَ فـجـاجَهُ لـم تـخـشَ تَيْهـاً ومـذأبـة، ولـيـلا، وانـفـرادا
لأنـك حـامـلٌ مـا لا يُوازى بـقـوتـه: الـعـقـيـدةَ والـفـؤادا

هذه الصورة العريضة لطريق النضال، بكل عناصرها وتفاصيلها، هي بلا شك أكثر ما يحمل الرؤية الثورية في قصيدة الافغاني، خصوصاً ان «صورة الطريق» هذه بتنويعاتها الغنية المتعددة ستظل تتردد في قصائد هذه المرحلة أيضاً.

من مظاهر «الرؤية الثورية» أخيراً **صور العنف والثأر والدم** التي تصطبغ بها قصائد الشاعر في هذه المرحلة. يحتدم الصراع بين المعارضة الوطنية والنظام الحاكم ليبلغ ذروته في أواخر الاربعينات، في مظاهرات «الوثبة» الدامية، وبموازاة هذا النضال تحتدّ «الرؤية الثورية» لدى الشاعر لتبلغ أعلى درجات عنفها في هذه الفترة أيضاً، متواصلة بعدها بدرجات متفاوتة حتى سقوط النظام الملكي عام 1958.

هذا المظهر من مظاهر «الرؤية الثورية» نجد بدايته في «القصائد السوفياتية» ذاتها. ففي هذه القصائد تأخذ بالظهور بشكل واضح صور العنف والثأر والدم، وان كانت هنا في سياق النضال ضد النازية. ففي قصيدة «سواستبول» مثلا، (الديوان II، ص 158 ــ 161) يرى الشاعر في الضحايا دعاماً للحق، وفي جثث القتلى وساماً على صدر الارض، ويذكر الاستسقاء بالدم، دم المقاومين طبعاً: «يا سواسبول سقاك الدم يزكو لا الغمامُ»، ثم يخلص اخيراً الى أن بذل الدم حلال وتجنّبه حرام:

بـيَّتَ الـجـانـي عـلـى «الـفـعـلـةِ» فـالـصـفـحُ أثـامُ
واسـتـوى الـحـالُ فـمـعـنـى أنْ يـعـفّوا أن يـضـامـوا
فـالـدمُ الـغـالـي حـلالٌ وتـحـاشـيـه حـرامُ

وفي قصيدة «ستالينغراد» أيضاً ترد في المطلع مباشرة صورة العلَم المنسوج من

دماء المناضلين، وهي من صور «الرؤية الثورية» البارزة (الديوان II، ص 168): «نضتِ الروحَ وهزّتها لواءَ/ وكستهُ واكتستْ منه الدماءَ». وتتكرر صورة الدم والضحايا ثمناً للحرية والاستقلال في «ذكرى وعد بلفور» أيضاً، حيث يؤكد الشاعر أن تاريخ الشعوب لا يصمد على الدهر إلاّ إذا تبنى الدم (الديوان II، ص 210):

خذي مسعاكِ مُثخنةَ الجراحِ ونامي فوقَ داميةِ الصفاحِ
ومدّي بالمماتِ الى حياةٍ تسرُّ، وبالعناء الى ارتياح

...

فان الحقّ، يقطرُ جانباه دماً، صِنوُ المروءة والسماحِ
وتاريخُ الشعوب إذا تبنّى دمَ الأحرارِ لا يمحوه ماحي

هنا أيضاً ترد صور الضحايا والدماء، والموت ثمناً للحياة الكريمة، في سياق القضية الفلسطينية، لا في السياق النضالي في العراق، إلاّ ان هذه الصور جميعها تمهّد الى الانتقال بها، وبهذه «الرؤية الدموية»، الى النضال الوطني الجماهيري في العراق لاحقاً. ففي قصيدة «ذكرى ابو التمن» (الديوان II، ص 214 ــ 219)، وهي قصيدة رثاء في إطارها الخارجي، يلتفت الشاعر بعد وصف أوضاع العراق المزرية، الى الشباب فيؤكد «حتمية النصر» للنضال الوطني لأول مرة:

لا تيأسوا أنْ لم يلحْ من ليلةٍ فجرٌ، ولم تُؤذنْ بضوءِ نهارِ
فلئنْ صَليتمْ من هناتٍ جمرَها ومشيتمُ منهنّ فوقَ شفارِ
فطوالُ محرجةِ الأمور وان قستْ في شرعةِ التاريخ جدُّ قصارِ
لا بدَّ أن يشبَ الزمانُ وينثني حكمُ الطغاةِ مقلَّمَ الأظفارِ
وتجدّدَ الايامُ عهدَ وصالها من بعد إعراضٍ لها ونفارِ

الاّ ان هذا المظهر الدموي العنيف في الرؤية الثورية لا يبلغ ذروته، كما أسلفنا، إلاّ في قصائد «الوثبة» أواخر الاربعينات. في هذه الفترة العاصفة من النضال الوطني في العراق أريقت دماء المناضلين حقيقة لا مجازاً، ومنها طبعاً دم أخيه جعفر

الجواهري، فلا عجب أن نرى القصائد الجواهرية أيضاً تتفجر دماً وثأراً وانتقاماً.

قصائد «الوثبة» تؤرخ لانتقال الرؤية الثورية الى أقصى درجات عنفها، وسيواصل الشاعر بعد «الوثبة» أيضاً هذا العنف والتحريض على الثأر حتى ثورة 1958، الا أنه لن يبلغ في قصائده بعد «الوثبة» هذه القمة من العنف المروّع التي بلغها في قصائد الوثبة، وفي قصيدتيه، «أخي جعفر» و «يوم الشهيد» خاصة (الديوان II، ص 279 ــ 295)، بل نشك في بلوغ أي شاعر معاصر هذه الذروة من التحريض الدموي والعنف الرهيب: «إن الجواهري يبلغ هنا ذروة من ذرى أغراض الشعر السياسي الخطابي نادرة في التاريخ ــ حيث يكون الشعر فعلا دافعاً الى فعل، يحرج أهل الحكم ويقلقهم، ويضطرهم الى معالجته باللين حيناً وبالقسوة أحياناً، وتبقى إمكانية الفعل مائلة كسيف مسلط ما دامت القصيدة قائمة»[13].

في قصيدته «أخي جعفر» مثلا، وهي القصيدة التي نظمها الشاعر بمناسبة مرور سبعة أيام على استشهاد أخيه جعفر الجواهري برصاص الشرطة، تجتمع كل عناصر الرؤية الثورية، وخاصة صور العنف والثأر والدم: جراح الشهيد تصرخ مطالبة بالثأر، والدم هو المرهم والبلسم، فلا سبيل الى تقويض مجد الحاكمين بغير الدماء، و «الرعاع» لا طريق أمامهم سوى بذلهم الدماء واقتحام أزيز الرصاص، وجثث الشهداء هي الطريق الى الخلاص. إنها باختصار قصيدة مروّعة بإيقاعها المتلاحق وصورها «الدموية» النادرة (الديوان II، ص 279):

أَتــعــلــم أن رقــاب الــطــغــاة ... أثــقــلــهــا الــغُنــمُ والــمــأثــمُ
وأن بــطــون الــعــتــاة الــتــي ... مــن الــسُّحْتِ تــهــضــم مــا تــهــضــمُ
وأن الــبــغــيّ الــذي يــدّعــي ... مــن الــمــجــد مــا لــم تــحــزْ مــريــمُ
ســتــنــهــدُّ إن فــار هــذا الــدمُ ... وصــوّت هــذا الــفــمُ الأعــجَمُ
فــيــا لــكَ مــن مــرهــمٍ مــا اهــتــدى ... إلــيــه الأُســاةُ ومــا رقّمــوا

13) جبرا 1982، ص 24.

ويـا لـك مـن بـلـسـم يُشـتـفـى بـهِ حـيـنَ لا يُرتـجـى بـلـسـمُ

أوائل الأربعينات إذن تؤرخ لمرحلة جديدة من شاعرية الجواهري: مرحلة الرؤية الثورية. ففي هذه المرحلة ينحاز الشاعر الى الجماهير في نضالها الوطني انحيازاً تاماً، ليجد هذا الانحياز تعبيره في التحريض المتواصل على النضال، والإيمان بحتمية النصر على الحاكمين، وغلبة الفكر اليساري المناصر للجماهير المظلومة، ثم اصطباغ القصيدة الجواهرية أخيراً بصور العنف والثأر والدم. يوحّد الشاعر في هذه المرحلة بين الذات والجماعة إلى حد بعيد، فيجد «المجد الشامخ في أن يظل مع الرعية ساغبا»، ويجرّد شاعريته سلاحاً ماضياً في التحريض على النضال. بهذه الرؤية الثورية الواضحة يهتدي الشاعر في سلوكه وشعره، وقد تشدّه الذات حيناً فينحرف في مسلكه الشخصي عن هذا النهج الواضح، لكنه سرعان ما تقف نفسه في طريقه مؤنّبة فيعود الى سواء السبيل: «أيمكن ان يجتمع الإباء والطمع؛ أجل، ممكن لفترة أو لأكثر، يشتد الصراع فيها لمن خُلق لواحدة منهما، ويحاول الانسياق الى الثانية. صراع قد يقصر أو يطول ولكنّ الشيء المفروغ منه أن ينتهي الأمر به الى ما خُلق له منهما. وقد قُدّر لي، كما يتلمس القارىء ذلك في ذكرياتي هذه، أن أمرّ بمثل هذا الصراع في أكثر من موقف آخر، وحادثة أُخرى، وخرجت من ذلك صفر اليدين من كل متاعات الحياة وأطماعها، لأنني لم أُخلق للثانية منهما»[14].

لم يتخلص الشاعر من التناقض في هذه المرحلة أيضاً، إلاّ ان هذا التناقض، كما أسلفنا، تمثل أساساً بين موقف الشاعر الايديولوجي/ الشعري ومسلكه الفردي — دخول الشاعر البرلمان في أواخر الأربعينات عشية الوثبة، و «قصيدة التتويج» سنة 1953، و «القفص الذهبي» في مزرعة «علي الغربي» أواسط الخمسينات، إلا أن الشاعر استطاع دائماً النهوض من هذه «السقطات» والعودة الى الجماعة، «الى ما خُلق له». أمّا في القصيدة ذاتها فقد ذابت الذات في الجماعة أو كادت، فلم تظهر

14) الجواهري 1988، ص 447.

إلّا في كنايات عابرة وإشارات بعيدة، وفي فترات الأزمات والخيبات خاصة.

هكذا طغت الرؤية الثورية على قصائد هذه المرحلة، وارتفعت بها الى أرقى المستويات الفنية في نتاج الشاعر، حتى غدا الجواهري الشاعر السياسي الأوّل في العراق والعالم العربي، فلننظر في مقومات القصيدة الفنية في هذه المرحلة واستجابتها للرؤية الثورية الجديدة.

2. مجال القصائد

القصيدة السياسية تغلب على هذه المرحلة بشكل واضح، حتى يمكن القول إن شعر الجواهري في الأربعينات والخمسينات كان سجلاً لتاريخ العراق في هذه الفترة العاصفة، وللأحداث العربية الكبرى أيضاً. من بين قصائد المرحلة التي تبلغ حوالي مئة قصيدة تبرز ستّ «كتل» كانت وليدة أحداث هامّة في حياة الشاعر وتاريخ العراق على حد سواء: تبدأ هذه المرحلة بما أسميناه «القصائد السوڤياتية»، في أوائل الاربعينات، تتلوها قصائده «الفلسطينية» في النصف الثاني من الأربعينات، وهناك «قصائد الوثبة» في أواخر الأربعينات، ثم «القصائد المصرية» التي كتبها الشاعر أوائل الخمسينات عن نضال الشعب المصري بمناسبة رحلتيه الى مصر عامي 1950، 1951، وفي أواسط الخمسينات يقيم الشاعر في سوريا لاجئاً سياسياً فيكتب «القصائد السورية» في عدنان المالكي وثورة الجزائر وبور سعيد، لتُختتم هذه المرحلة بـ «قصائد الثورة» التي كتبها في ثورة العراق سنة 1958 والأوضاع السياسية التي اعقبتها الى ان غادر العراق سنة 1961.

تخللت هذه المجموعات قصائد أُخرى كثيرة طبعاً، كانت في معظمها استجابة لمناسبات شارك فيها الشاعر، كمهرجان المعري سنة 1944 في دمشق، أو رثاء لصديق أو شخصية وطنية كرثاء عمر فاخوري والياس أبو شبكة وأبو التمن، أو زيارة لبلد عربي كزيارته الى لبنان عام 1950، وهكذا. على هذا النحو تجمعت لدى الشاعر في هذه المرحلة حوالي مئة قصيدة، كما أسلفنا، تحتل في ديوانه الكامل حوالي 450 صفحة، معظمها قصائد سياسيّة او تتصل بالأحداث السياسية في العراق والعالم العربي، بشكل أو بآخر: «إن الجواهري لا يمكن فصله عن الخط التاريخي طيلة السنين الأربعين الماضية. ولو استطعنا ان نتصور قارىء الجواهري اليوم [1969] جاهلاً لتاريخ العراق في هذه الفترة، فإنه ولا ريب سيرى هذا التاريخ من خلال شعره فيما يشبه المأساة الإغريقية، يكون فيها الشاعر في كثير من الأحيان هو الكورس:

يعلّق على الأحداث الجسام ويدفع بها إن استطاع منذراً، ساخطاً، داعياً الى التمرد»[15].

لم يعرف الشعر الكلاسيكي الجديد، ولا الشعر العربي المعاصر ربما، شاعراً كالجواهري ارتبط فنا وسيرة بالنضال الوطني في بلاده وفي العالم العربي على هذا النحو، حتى غدت قصائده علامات على طريق النضال؛ تذكّر بأحداثه الكبرى، وتخلّد شهداءه وتضحياته، وتحرّض الجماهير على مواصلة هذا الطريق حتى النصر: «كتب عليّ أن اكون أكثر من أي شاعر معاصر عشته وعاشني انشداداً بالجماهير العربية ولا سيما بالطلائع الواعية منها، وأشدّ مشاركة في مطامحهم ومعاناتهم، طيلة أكثر من نصف قرن»[16]. دور الجواهري، في هذه المرحلة خاصة، شديد الشبه بدور **شاعر القبيلة** القديم: إنه «الناطق بلسانها»؛ يهجو أعداءها ويدافع عنها مسجّلا مآثرها، ومحرضاً جموعها على القتال والثأر، بينما «قبيلة» الجواهري هي الجماهير العراقية طبعاً: «بات الناس، كلّما تأزمت الامور أو اضطربت الأحداث، يتوقعون من الجواهري أن يهيّىء لهم ما هو أشبه بتطهير مراسيمي، وذلك بنظم قصيدة جديدة تؤجج الخواطر وتنفس عنها في آن معاً. لقد اصبح له مكان في الكيان الشعبي أشبه بمكان الشاعر العربي القديم من الكيان القبلي»[17].

«انشداد» الشاعر على هذا النحو بالجماهير العربية وقضاياها، وبالأحداث السياسية والاجتماعية والأدبية، نجم عنه ملمح بارز في القصيدة الجواهرية هو ما يسمّى عادة **شعر المناسبات**. فما أكثر ما نقرأ تحت عنوان القصيدة «نظمت بمناسبة...» أو «ألقيت في...»؛ ذلك أن معظم قصائد الشاعر في هذه المرحلة، بما فيها «معلقاته» الوطنية الذائعة، نظمت في مناسبات سياسية أو وطنية معينة، وغالباً ما ألقاها الشاعر نفسه في هذه المناسبة. وليس شعر المناسبات غريباً على الشعر

15) جبرا 1982، ص 9.

16) الجواهري 1988، ص 14.

17) جبرا 1982، ص 18.

الكلاسيكي الجديد، فدواوين شوقي وحافظ والزهاوي والرصافي حافلة بهذا النوع من الشعر، وبعضه شعر جيد، وإن كانت هذه التسمية تشير غالباً الى الشعر السطحي المتبذل البعيد عن نبض الحياة وذات الشاعر.

على كل حال يختلف «شعر المناسبات» لدى الجواهري عنه في الشعر الكلاسيكي الجديد عامة، إذ تشكل «المناسبة» لديه باباً يدخل منه، مهما كان نوع المناسبة، الى القضايا العامة والاوضاع السياسية التي تهم الجماهير العريضة في العراق. حتى المناسبة «المبتذلة»، مثل تكريم عميد كلية الطب في بغداد «بمناسبة انتخابه عضواً شرفاً في الجمعية الطبية البريطانية» تتحوّل على لسان الجواهري الى قصيدة «هاشم الوتري»؛ إحدى مطوّلات الجواهري الوطنية الرائعة، ويدخل صاحبها السجن بسببها! الجواهري في هذا المجال يلتقي بسلفه المتنبي: ذاك استطاع ان ينفذ من مناسبة المدح الى الاعتداد بالذات وإبداء فلسفته في الحياة والناس فضمن لقصيدته الخلود، وهذا يخترق المناسبة أيضاً، مهما كانت، ليرتفع بالقصيدة الى القيم الوطنية والإنسانية، والاعتداد بدوره النضالي أحياناً، حتى يبلغ بها قمة شامخة من قمم الشعر السياسي المعاصر. هذا دأبه في هذه المرحلة خاصّة: سواء كانت القصيدة رثاء أو تكريماً أو احتفالا بذكرى شاعر أو قائد، فانها تتحول على لسانه الى قصيدة سياسية وطنية تصوّر أوضاع الجماهير وتطلعاتهم، وتحرج الحكام والمسؤولين، ويتحمل الشاعر تبعتها أحياناً بالسجن، أو اللجوء السياسي، أو الطرد من الدولة المضيفة: «... غير أن تكريمي يأتي قبل كل شيء، وفي مثل هذه المناسبات، ليكون مدخلاً لإثارة الناس ولمجرد مشاركتهم آلامهم وعذاباتهم، ولمجرد بغيتي في أن ينتفض المحكومون على الحاكمين، أي أني لا يخطر على بالي سوى أن تكون القصيدة سبيلا ومدخلا الى الجماهير لا أكثر لأقول الكلمة الجريئة، الحق، ولأعبر عن نفسي وخوالجها. وفي كثير من هذه المواقف التي تبدو وكأنها شخصية، في سبيل رثاء فلان أو تكريم فلان أو ذكرى فلان، كنت أدفع أحياناً أثماناً بين الغالية والمتوسطة»[18].

18) الجواهري 1988، ص 422.

يضاف في هذا الصدد أن القصيدة التي يُعدها الشاعر لإلقائها على الجماهير، مهما كانت مناسبتها، لا بدّ أن تختلف في مقوماتها الفنية عن القصائد التي تُكتب لتُنشر في صحيفة أو ديوان، وتصل الى متلقيها قراءة لا سماعاً. من هنا كانت القصيدة الجواهريّة أقرب القصائد المعاصرة، بما فيها القصيدة الكلاسيكية الجديدة، الى الشعر القديم في جهارتها وخطابيتها، بل إنها أقرب القصائد القديمة والمعاصرة، ربما، الى إيقاع المتنبي الجهير، وهذا ما جعل الجواهري الشاعر «الجماهيري» الأول، وقصائده السياسيّة أكثر القصائد المعاصرة أثراً وإثارة في متلفيه: «الجواهري هو شاعر المناسبة الأوّل. فقد أثبت، في أجود نماذجه، أن قصيدة المناسبة يمكنها أن تتناول التجربة الخارجية وتحتفظ مع ذلك بقيمتها الشعرية. فتصويره العاطفة جليّ جداً، وهو يأسر الروح الجماعيّة بحيث لا يقوم حد فاصل بين غضبه او فرحه هو وما يشعر به جمهوره»[19].

بالإضافة الى الشعر السياسي/ الوطني، كتب الجواهري في هذه المرحلة بعض القصائد «الذاتية» أيضاً، إلاّ أن هذا النوع من القصائد انحسر في هذه المرحلة الى حد بعيد تبعاً لانصراف الشاعر بكليته الى القضايا السياسية/ الوطنية. هكذا نجد في هذه المرحلة قصائد قليلة في الغزل: قصيدة «بنت بيروت» (الديوان II، ص 166 ــ 167)، وقصائده في «أنيتا»، صدى زيارته باريس في أواخر الأربعينات، (الديوان II، ص 333 ــ 341، III، ص 5 ــ 16)، و «إليها» (الديوان III، ص 27 ــ 28)، و «غيداء» (الديوان III، ص 196 ــ 198). هذه القصائد الغزلية القليلة تكاد تضيع في ثنايا مطوّلاته السياسية، كما أنها لا تحمل البوح العنيف والعاطفة المشبوبة وتحدّي المواضعات السائدة، كما كانت الحال في المرحلة السابقة.

من بين القصائد «الذاتية» تجدر الإشارة هنا الى قصيدة متميزة هي «المقصورة» (الديوان II، ص 245 ــ 260) التي بدأ الشاعر بكتابتها عام 1947 بعد فشله في

---

19) الجيوسي 1978، ص 199.

الحصول على كرسي النيابة، «في ليلة بائسة خائبة حزينة»[20]. يلتفت الشاعر في مطوّلته هذه الى ذاته والى أُسرته، فيعرض معاناتهم وتضحياتهم جميعاً لأن الشاعر «ركب الطريق الى غاية تبتغى، وضرب الخصوم بالفكر والقريض فنزل الى مطاوي البلاء». وفي القصيدة، بالإضافة الى هذه النغمات المريرة، هجاء نافذ لكلّ «الأرذلين» و «أصنام البغي»، و «أشباح الناس» و «منتحلي سمات الأديب»، و «الزعماء» ورجال الدين، و «امة بالعراق تساق الى حتفها بالعصا». كما نقرأ فيها أخيراً اعتداد الشاعر بنفسه وبدوره شاعراً ومناضلاً، مذكراً هنا أيضاً بسلفه المتنبي في مقصورته الشهيرة، ثم يختمها مودعاً «هضبات العراق وشطيه والنخل سيد الشجر المقتنى»، كأنما هو مقدم على الرحيل عن وطنه. في القصيدة أصداء من اضطراب المرحلة السابقة بين الذات والجماعة، يتجلى إبّان أزمته النفسية، الاّ أن الذات هنا ناضجة واعية حسمت الموقف الى جانب الجماعة، وما الآلام الذاتية الصارخة التي تطفح بها القصيدة إلاّ وليدة هذا الحسم الواضح لصالح الرؤية الثورية بتضحياتها الفادحة. فالقصيدة من هذه الزاوية ذات صلة حميمة بالسياسة وظروف العراق أواخر الاربعينات، وإن كانت النبرة الذاتية فيها عالية متميزة.

من قصائده «الذاتية» في هذه المرحلة أيضاً ما كتبه عقب «قصيدة التتويج» سنة 1953، سواء في ذلك هجاء من يدعوهم «المأجورين والحاسدين والحاقدين» الذين لاقى منهم النقد والتجريح بسبب هذه القصيدة، وذلك في قصيدة «كما يستكلب الذيب» (الديوان III، ص 128 ــ 130)؛ أو الخوف من جفاف القريحة والأسى الداخلي وتعزية الذات في قصيدة «خبت للشعر أنفاسُ» (الديوان III، ص 134 ــ 137)؛ أو الندم على «زلة العمر»، والمكابرة بالتذكير بالتضحيات السابقة وبأنها «غمرة ثم تنجلي» في قصيدته التقليدية «كفّارة وندم» (الديوان III، ص 135 ــ 142).

---

20) الجواهري 1988، ص 454.

كما كتب خلال إقامته في «قفصه الريفي» في «علي الغربي»، في اواسط الخمسينات، قصيدة «الراعي» (الديوان III، ص 143 ــ 145)، في تمجيد حياة البساطة التي يعيشها الراعي مع قطيعه، يقاسمه «نصيباً من شظيف العيش عدلا»، وينتقل به في الجبال والسهول حاملا «نايا يذود به الونى/ ويلوّن النسق المملاّ، وعصا يهشّ بها.. ويرقى ذروة.. ويقيم ظلاّ». بل يورد في القصيدة أيضاً بعض الإسقاط الذاتي حين يصف هذا الراعي بأنه «عريان من عُقد النفوس، لم يرعَ من شجر التكالب، لا يخشى بؤس غد، لا يعرف الأشباح رعناء الخطى، أطيافُه الزهر النديّ». فهي قصيدة أقرب الى الرؤية الرومانسية او «الهروب الرومانسي» بتعبير أدق. وكتب في «الفترة الريفية» ذاتها قصيدة «يا ام عوف» (الديوان III، ص 148 ــ 154) التي لا تختلف كثيراً في نبرتها ورؤيتها عن قصيدة «الراعي». ذلك أن راعية الغنم «أم عوف» لا تكاد تشكل هنا إلا «العنوان» لبثّه وشكواه وخيبته المرة من الناس، ومن «عيش حاضرة تربّ سقطين شريراً ومسكينا»، كما تذكّر بحياتها البسيطة في «خيمتها الفارهة» بعهد الطفولة، عهد الصبوات والأحلام والجريرات البريئة والمهاوي الآمنة العقبى، بعيداً عن «الطويّات المعقّدة وتخريج الامور من الفحاوي». إنها باختصار قصيدة ذاتية خالصة، تطفح صفحاتها السبع بالتوق الى الماضي، والتسليم بالهزيمة والانسحاب من «معترك» الحياة في المدينة:

يا «أُمّ عوف» وقد شبْنا بمعتركٍ　　نرعى المقاييسَ منه والموازينا
عمياً ندورُ على مَرْمى حوافره　　معقودةً بتواليه نواصينا

شعر الطبيعة لا يكاد يظهر في هذه المرحلة: فالاحداث السياسية الكبرى و «المعارك الشخصية» في هذه الفترة لم تترك على ما يبدو متسعاً لتأمل الطبيعة ووصفها. فاذا استثنينا بعض المقاطع من قصيدتي «الراعي» و «ام عوف»، حيث تطلّ الطبيعة في لمحات سريعة، لم نجد سوى قصيدتين في وصف الطبيعة: الاولى قصيدة تقليدية قصيرة، عنوانها «الاصيل في لبنان» (الديوان II، ص 184 ــ 185)، كتبها الشاعر سنة 1944، يصعب العثور فيها على جذل الطبيعة اللبنانية أو الروح

الجواهرية المتميزة: «أأنت رأيتَ الشمس اذ حمّ يومُها/ تَحدَّرُ في مهوىً سحيقٍ لتغربا»، بحيث تبدو غريبة في بيئة الأربعينات. أما القصيدة الثانية فهي «دجلة في الخريف» (الديوان II، ص 220 ــ 224) التي كتبها سنة 1946، وهي قصيدة جيدة كتبها الشاعر، فيما يبدو، لتنشر في «الكاتب» المصري تلبية لطلب الدكتور طه حسين، ولذا فانه يتعمّد فيها إظهار «براعته»، فيتناول دجلة بالمنطق و «الفلسفة» أكثر ممّا يتناوله بحواسّه، ويُسبغ عليه رؤيته الجدليّة في الحياة والناس:

مــتــطــامــنٌ لــم تُخــشَ صــولــتــهُ ... لــكــنْ تــضــيــقُ بــصــائــلٍ يــدُهْ
فــمــن الــشــمــالِ يــدٌ وتــنــهــضُهُ ... ومــن الــجــنــوبِ يــدٌ وتُقــعــدُهُ
كــالــنــاسِ لــلــحــفــراتِ مــرجــعُهُ ... ومــن الــنــطــافِ الــنُّــزرِ مــولــدُهُ
وخــضــوعُه كــخــضــوعــهــمْ أبــداً ... لــلــغــيــبِ أنّى ســارَ يــقــصــدُهُ
والــفــصــلُ، دون الــفــصــلِ، يُنــعــشُهُ ... والارضُ، دون الأرضِ، تُســعــدُهُ
لَغِبٌ فــلا الإمــســاءُ يــوسِعُهُ ... عَطــفــا، ولا الإصــبــاحُ يُنــجــدُهُ

هناك أيضاً بعض القصائد الاخرى التي القاها في الاحتفالات والمناسبات المختلفة، مثل قصيدته «يا بنت رسطاليس» (الديوان II، ص 243 ــ 247) التي ألقاها في حفل افتتاح «الثانوية الجعفرية»، يشيد فيها بمكانة العلم والتعليم، ويمدح الشيخ بلاسم الياسين الذي أقام المدرسة على حسابه الخاص، فأحرز بذلك «مجداً ليس ينفد ذكره». بل إنه في آخر القصيدة يخلص الى القيم الوطنية والثورية: «عَلّمْه حبّ الثائرين من الورى/ طراً وحبّ المخلصين عقائدا»، ولا ينسى المستعمر في الأبيات الختامية أيضاً، فيرى أن قواعده التي ينشئها على أرض العراق أهون من «قواعده» بين العقول: «ما كانَ أهونَ خطبَهُ مستعمراً/ لو لمْ يُقمْ وسطَ العقولِ قواعدا». كما نجد في هذه المرحلة قصيدة مدح «يتيمة» ألقاها الشاعر في استقبال بشارة الخوري، رئيس الجمهورية اللبنانية، عندما قام بزيارة العراق سنة 1947، وسمّاها «ناغيت لبنانا» (الديوان II، ص 270 ــ 275)، ويمدح فيها الوصيّ عبد الإله أيضاً بالاضافة الى الرئيس اللبناني.

القصيدة الأخيرة التي يجدر بنا ذكرها، في هذا السياق، هي قصيدة «آمنت بالحسين» (الديوان II، ص 266 ــ 269) التي كتبها الشاعر في سنة 1947، وألقاها في الحفل الذي أُقيم في كربلاء لذكرى استشهاد الحسين. كما يشير الشاعر في ملاحظته تحت عنوان القصيدة الى كتابة «خمسة عشر بيتاً منها بالذهب على الباب الرئيسي الذي يؤدي الى الرواق الحسيني»! ولهذه القصيدة «الدينية» دلالة خاصة، في هذه المرحلة بالذات، وسوف نعرض لهذه الدلالة بالتحليل لاحقاً.

هكذا نرى أن الغلبة الواضحة، في شعر هذه المرحلة، هي للقصائد السياسية/ الوطنية بلا ريب، سواء في عدد القصائد او طولها او مقوماتها الفنية. بهذه القصائد السياسية نال الشاعر شهرته في العراق والعالم العربي على حد سواء، وبها بلغ ايضاً قمة فنّه الشعري حتى طغت على كل ما كتبه الشاعر في هذه المرحلة، وفي المراحل الاخرى جميعاً. والى هذه القصائد ننظر اساساً في تحليلنا لمقومات هذه المرحلة الفنية أيضاً.

3. الشكل الايقاعي

عرضنا في الصفحات السابقة للتحوّل الكبير الذي طرأ على رؤية الشاعر في هذه المرحلة، ثم رأينا كيف تمثل ذلك في مجال القصائد بهيمنة القصيدة السياسية هيمنة تامّة، بل ان القصائد «الذاتية» نفسها غدت، بشكل او بآخر، وليدة مواقف الشاعر وقصائده السياسيّة أيضاً. كذلك كان من الطبيعي أن ينعكس هذا التحول، موقفاً ورؤية، في مقومات القصيدة الفنية، بما فيها الشكل الايقاعي.

في أواخر الأربعينات استجاب الشعر العربي، في العراق، ثم في العالم العربي كله، للمتغيرات الكبرى والظروف الموضوعية الجديدة، بكسر الإيقاع التقليدي للقصيدة، ثم بالثورة الشاملة في مقومات القصيدة الفنية كلها. هذه الثورة الشاملة في الشعرية العربية، التي سمّتها نازك الملائكة «الشعر الحر»، بدأت في العراق بالذات، وقام بها الشعراء الشباب بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، الا أن الجواهري لم يكن مؤهلاً او قادراً على استيعابها والأخذ بها. كان الجواهري آنذاك في أواخر العقد الرابع من عمره، بعد ثلاثين سنة او اكثر من كتابة القصيدة بإيقاعها التقليدي، كما عهدها في مخزونه التراثي الهائل، وتوظيفها في اقامة الصلة المباشرة بالجماهير، لذلك لم يستطع التخلّص من إسار هذا الايقاع الطاغي، والمغامرة بركوب «الموجة الجديدة» التي لا توافق مزاجه وثقافته أصلاً، ولا تضمن له هذه الصلة الحميمة مع جماهيره: «تهيّبت التجديد لأني لم أحب ان ارى الجواهري يخسر حبّ الجماهير التي تبحّ صوتها بالهتاف له. والله إني لأَعجب كيف يجرؤ الشعراء المتجددون على ما يعملون ــ إنها لشجاعة عظيمة.. فمن هناك ليهتف لهم؟»(21).

بل ان الشاعر حاول، في الواقع، الخروج على إيقاع القصيدة التقليدي في هذه المرحلة، إلاّ ان ما كتبه في هذا المجال ظل يحمل سمات «التجريب» الفجّ، فلم

21) الجيوسي 1956، ص 66.

يستطع مداناة فن الجواهري في الإيقاع التقليدي، ولذلك لم يندفع في مواصلة هذا الشكل الذي لم يُخلق له. من هذه «التجارب» قصائد أقرب الى التوشيح، تظهر في الديوان على شكل أشطر متوالية عمودياً، تقوم كل بضعة اشطر منها على قافية واحدة عادة، وتُكتب «المقطوعة» مرة في يمين الصفحة وأُخرى في يسارها، ليتشكل في الصفحة مبنى خادع من السواد والبياض ليس فيه من التجديد إلاّ كسر الشكل المألوف للصفحة من الشكل التقليدي وتنويع القافية. كتب الشاعر من هذه «التوشيحات» خمس قصائد كانت أصداء زيارته الى باريس سنة 1948 (الديوان II، ص 324 ــ 341، III، ص 5 ــ 16)، وقصيدة «ظلام» (الديوان III، ص 116 ــ 126)، و «أطفالي وأطفال العالم» (الديوان III، ص 340 ــ 350)، واخيراً مطوّلته «عالم الغد» (الديوان IV، ص 340 ــ 350). إلاّ أن الشاعر لم يستطع في هذه المحاولات جميعها أ: ينطلق بعاطفته، كما ذكرنا، فظل ايقاعها مشوباً بالتردّد والفوضى، وصياغتها رخوة تكاد لا تذكّر بمطولاته العامرة. من قصيدة «باريس». وهي أولى هذه «التوشيحات» في الديوان، نورد «المطلع» للتمثيل على كل م ذكرناه:

تعاليتِ «باريس».. أمُّ النضالْ
وأمُّ الجمال.. وأمُّ النغمْ
تذوَّبَ فوق الشفاهِ الالمْ
وسالَ الفؤاد... على كل فمْ

تضيعُ الحرارة بينَ الوصالْ
وبين التنائي وبين الملالْ
كأنكِ شمسُكِ بين الجبالْ

تغازلُ حين.. تلوحُ القممْ
وتبدو الغيوم لها.. من أممْ
فتخفى كما يتخفّى الندمْ

الشاعرية في هذا «التوشيح» الذي «ساير» به الجواهري التجديد، مشكولة قاصرة: لا تقوى على الانطلاق والتدفق وإبداع الصور الغنية المتلاحقة كما في الشكل التقليدي، ولا تحمل من سمات التجديد سوى تنويع القافية والإكثار من النقط! حتى «عالم الغد» التي يصفها الشاعر بأنها «ملحمة كبيرة تجاوزت الألف بيت [لم يظهر منها في الديوان سوى 589 شطراً فقط] وفيها صور أقول عنها، أنا صاحبها، إنها جميلة وموفّقة»[22]، تبدو بعيدة كل البعد عن قصائده العامرة في هذه المرحلة.

الأغرب من ذلك أن يحاول الجواهري كتابة «الشعر الحر» ايضاً، أو ما يشبه «الشعر الحر» في أقل تعديل! من هذا «الشكل الجديد» وجدنا في الديوان خمس «قصائد»: «الشيخ والغابة» (الديوان III، ص 234 ــ 236)، «زوربا» (الديوان IV، ص 100 ــ 104)، «وشاح من الورد» (الديوان IV، ص 266 ــ 268)، «يا حبيبي» (الديوان IV، ص 315)، «كاليجولا» (الديوان IV، ص 316 ــ 321).

معظم هذه «القصائد» ظلّت في مبناها الايقاعي أقرب الى الشكل التقليدي، وذلك رغم توزيع الجملة الايقاعية على أكثر من سطر، والتنويع في القوافي، بل تضمين القصيدة الواحدة أحياناً، كما نجد في «زوربا»، ايقاعَي الرمل والكامل معاً. من ناحية أُخرى تلفت النظر، من بين «القصائد» قطعة «يا حبيبي» التي تبدو قريبة فعلا من «الشعر الحر»، ويبرز فيها **التدوير** واضحاً رغم عدد أسطرها القليلة:

«يا حبيبي لستُ وحدي/ أنا والغربة والوحشة../ والرأس عليه من نديف الثلجِ/ ما يهزأ بالموقد في قلبيَ مشبوباً/ كعهدي.. وأنا ابن الخمسِ/ والعشرين عاما./ يتلظّى بالصبابات/ ضراماً وغراما..»، إلاّ أنها قطعة قصيرة جداً، كما نرى، ولذا لا يعتدّ بها ولا يقاس عليها. هناك قصيدة «الشيخ والغابة» أيضاً، التي تشكل في نظرنا محاولة جادّة لكتابة «الشعر الحر»، كتبها الشاعر في اواخر الخمسينات، عام 1959، بعد أن رأى هذا الشكل الجديد يحتلّ صفحات المجلات والصحف بحيث غدا

---

22) شعر 1968، ص 64.

الإيقاع المهيمن في تلك الفترة. تظهر هذه القصيدة في الديوان على شكل أسطر متفاوتة الطول فيخيّل للقارىء في النظرة الاولى أنها من «الشعر الحر» فعلا. إلاّ أن النظرة الثانية تظهر بوضوح أنه يمكن إعادة ترتيب الأسطر في نظام جديد يجعل القصيدة غير بعيدة عن الإيقاع التقليدي، كما هي الحال في بعض التجارب الاولى من «الشعر الحر» لدى شعراء كثيرين. لا يتسع المجال هنا لإيراد القصيدة كاملة، لذا فإننا نجتزىء الأسطر العشرة الاولى منها ثم نعود فنرتبها من جديد لنرى كيف تقترب بذلك من الشكل الإيقاعي التقليدي: «ورأى الشيخ ظلال الغابة الدكناء../ أشباحاً تلوحُ/ بعضُها يعصرُ بعضا../ فتمنّى لو يروحُ/ ثم غامت صُورٌ../ ردتة كالهرة../ أسيانَ شجيّا!/ آهِ.. لو كان فتيّا/ آهِ لو ردَّتْ اليه../ آهِ.. مما فات شيّا!». أما ترتيبها بعد إسقاط النقط، «ماركة» الشكل الجديد في الخمسينات، وكتابة كل جملة إيقاعية مستقلة في سطر خاص بها، فيكون كالآتي:

ورأى الـــشــيــخ ظــلال الــغــابــة الــدكــنــاء أشــبــاحــاً تــلــوحُ
بــعــضــهــا يــعــصــر بــعــضــاً فــتــمــنــى لــو يــروحُ
ثــم غــامــت صُور ردّتــه كــالــهــرة أســيــانَ شــجــيّا
آه لــو كــان فــتــيّا
آه لــو رَدّتْ إلــيــه آه مــمــا فــات شــيّا

صحيح أن الأسطر/ الأبيات في الترتيب الجديد غير متساوية الطول أيضاً، وهي كذلك حتى آخر القصيدة، إلاّ أن الإيقاع هنا يمكن اعتباره، في أحسن الأحوال، مرحلة وسطى بين الشكل التقليدي و «الشعر الحر».

هذه المحاولات للخروج على إيقاع القصيدة التقليدي ظلت على كل حال ظاهرة هامشية في ديوان الشاعر، في عددها وفنها الشعري، وإذا كان في هذه المحاولات من دلالة فلا شك أنها تشير الى «روح العصر» في الخمسينات خاصة بحيث دعت شاعراً من كبار الكلاسيكيين الجدد كالجواهري الى تجريب هذا «الزي» الجديد،

رغم أنه غريب عن مزاجه وثقافته وتقاليد نظمه الشعر. هكذا واصل الجواهري في هذه المرحلة أيضاً، بل حتى آخر كتاباته في الشعر، اتّباع الشكل الإيقاعي التقليدي عدا بعض النماذج الهامشية المذكورة، وفي إطار الإيقاع التقليدي ذاته كانت الاستجابة للرؤية الجديدة، بعيداً عن الثورة في إيقاع القصيدة أواخر الاربعينات.

أحصينا القصائد التي كتبها الشاعر في هذه المرحلة فبلغت 105 قصائد، تظهر في الجزء الثاني (ص 157 ــ 341) والجزء الثالث (ص 5 ــ 361) من ديوان الشاعر، أي أنها تحتل ما يقارب 450 صفحة. لم نضم في احصائيتنا هذه ثماني مقطوعات قصيرة لا تتجاوز الواحدة منها خمسة أبيات، و «رباعيات» (الديوان III، ص 245 ــ 249) كتبها الشاعر سنة 1960 في موضوعات مختلفة وأوزان مختلفة أيضاً.

إذا نظرنا في إيقاع هذه القصائد وجدناها موزعة على النحو التالي: الكامل ــ 27 قصيدة ومجزوء الكامل ــ 13، المتقارب ــ 16، الوافر ــ 11، البسيط ــ 9 ومخلّعه ــ 1، الخفيف ــ 7 ومجزوءه ــ 1، الطويل ــ 7، الرمل ــ 6 ومجزوءه ــ 1، الرجز ــ 1 ومجزوءه ــ 2، المديد ــ 2، الهزج ــ 1.

الملاحظة الأولى الجديرة بالذكر هي انحسار الطويل الى حد بعيد في هذه المرحلة، مرحلة «الرؤية الثورية»: كان في المرحلة الاولى 27.3 بالمئة، وفي الثانية 25 بالمئة، أما في هذه المرحلة فانخفض الى 6.6 بالمئة! بتعبير آخر، كانت قصائد الطويل في كل من المرحلتين الأُولى والثانية مساوية لقصائد الكامل ومجزوئه، أمّا في هذه المرحلة فقصائد الطويل 7 قصائد فقط، بينما تبلغ قصائد الكامل ومجزوئه 40 قصيدة! ولو تناولت إحصائيتنا هذه عدد الأبيات لكانت نسبة الطويل أقل بكثير، ذلك أن قصائد الطويل كلها تتضمن 328 بيتاً فقط، أي لا أكثر من مطولتين من قصائد الشاعر المكتوبة في البحر الكامل! يضاف الى ذلك أن قصائد الطويل في هذه المرحلة بعيدة كل البعد عن المستوى الفني في القصائد الأُخرى عامة، بل ينعدم فيها حتى النبض الحارّ الذي لمسناه في بعض قصائد الطويل في المرحلة السابقة. لم

يعد الطويل، برصانته وتثاقله وأناته «الأرستقراطية» مناسباً لإيقاع هذه المرحلة المتلاحق بأحداثها العاصفة العنيفة، فانحسر حتى كاد يختفي، ليمثّل بانحساره الحادّ انتصار الرؤية الثورية، وابتعاد الشاعر عن التقليدية رؤية وفناً.

من ناحية أُخرى يلاحظ طبعاً غلبة إيقاع الكامل بشكل واضح على قصائد المرحلة، إذ يبلغ حوالي 38 بالمئة منها. فالكامل هو، بلا شك، إيقاع الرؤية الثورية الجديدة: يستخدمه الشاعر بتفعيلاته الست وشكله الأصلي متدفقاً هادراً في المناسبات الكبرى الجادّة، وبمجزوئه المرفّل حين تخفّ حدة «الغضب الثوري»، فينصرف الشاعر الى السخرية والتقريع، أو «الحسابات» الشخصية مع الخصوم، أو خيبة الامل إبان النكسات والأزمات. هكذا نجد معظم القصائد العامرة في هذه المرحلة تقوم على إيقاع الكامل الأصلي: «ذكرى أبو التمن» (الديوان II، ص 214 ــ 219)، «يوم الشهيد» (II، ص 285 ــ 295)، «هاشم الوتري» (III، ص 20 ــ 26)، «سر في جهادك» (III، ص 36 ــ 44)، «الى الشعب المصري» (III، ص 45 ــ 53)، وغيرها. ونجد مجزوء الكامل في قصائد مثل: «ألقت مراسيها الخطوب» (الديوان II، ص 200 ــ 204)، «اطبق دجى» (III، ص 29 ــ 32)، «معروف الرصافي» (III، ص 68 ــ 73)، «تنويمة الخياع» (III، ص 74 ــ 79)، «الدم الغالي» (III، ص 94 ــ 97)، الخ.

المتقارب أيضاً ازدادت نسبته في هذه المرحلة؛ فبلغت 15.2 بالمئة، وهي زيادة واضحة عما كانت في المرحلة السابقة ــ 5.2 بالمئة. يمثل إيقاع المتقارب بأوتاده المتقاربة المتلاحقة، وضربه المحذوف في قصائد المرحلة عادة، مزاج الشاعر النزق، أو الغضب المتفجر دونما إعمال الفكر والرويّة فيه، ومن قصائد المرحلة البارزة في هذا الإيقاع: «المقصورة» (الديوان II، ص 248 ــ 260) ــ مطوّلة الجواهري الطافحة بالنقمة والإحباط والاعتداد المغالي بالذات، «آمنت بالحسين» (الديوان II، ص 266 ــ 269)، «أخي جعفر» (الديوان II، ص 279 ــ 284)، «في مؤتمر المحامين» (الديوان III، ص 85 ــ 93)، «الجزائر» (الديوان III، ص 167 ــ

272) وغيرها. من قصائد المتقارب تبدو «أخي جعفر» أكثر ما يمثل هذا «الغضب المتفجر» الذي أشرنا اليه. كتب الشاعر هذه القصيدة بعد أسبوع من سقوط أخيه جعفر برصاص الشرطة، ودمه لا يزال طرياً حاراً في وجدان الشاعر، فوجد في إيقاع المتقارب خير ما يمثل الغضب الفوري والتحريض على الأخذ بالثأر والانتقام من القتلة، بحيث بدت القصيدة كلها في إيقاع «موتور» مدمّر لا يأخذ بحكم المنطق، ولا يحدّه وازع أو رادع: «أتعلم أم أنتَ لا تعلمُ/ بأنّ جراحَ الضحيا فمُ». ثم يكتب الشاعر قصيدة اخرى في أخيه جعفر ذاته بعد أربعين يوماً من سقوطه؛ بعد أن «بردت» الفاجعة، وأعاد الشاعر النظر في «حادثة» أخيه في سياقها الوطني؛ انطلق من الخاص الى العام ليرى أن الشهادة ثمن لا بد منه في النضال ضد الظلم والاستبداد، وأن «السجن والتشريد والإعدام» هي قيم هذا العصر، ثم يلتفت الى أوضاع الشعب عامة في هذا النظام الجائر الذي يحكم البلاد في خدمة المستعمرين ــ لتتشكّل مطولته «يوم الشهيد» في إيقاع الكامل بالذات لا في المتقارب النزق: «يوم الشهيد تحية وسلامُ/ بكَ والنضالِ تؤرِّخ الأيامُ».

بالإضافة الى الكامل والمتقارب يبرز في هذه المرحلة أيضاً إيقاع البسيط وإيقاع الوافر، وهما متقاربان في دلالة الإيقاع فيهما، وإن كان الوافر أقصر وأسرع من البسيط. ونحن لا نعني بتقاربهما هنا انتماءهما الى دائرة واحدة من دوائر الخليل، فالبسيط من دائرة «المختلف» كالطويل، والوافر من دائرة «المؤتلف» كالكامل، إلاّ أن هذين البحرين في نظرنا يحملان بعض «رصانة» الطويل ورويّته، وبعض تدفّق الكامل واسترساله. من هنا يشكّل هذان الإيقاعان، في نظرنا، ما يشبه «الإيقاع الوسطي» بين الطويل والكامل، وهذا في رأينا هو سرّ شيوع هذين البحرين نسبياً بعد انحسار الطويل وزوال «مجده». ثم إن مكانة هذين الإيقاعين لا تقوم، في نظرنا، على عدد القصائد التي كتبها الشاعر فيهما فحسب، بل على القيمة الفنية بالذات التي نلمسها في قصائد كثيرة كُتبت في هذين الايقاعين: «ابو العلاء المعري» (الديوان II، ص 186 ــ 190)، «جمال الدين الافغاني» (II، ص 193 ــ 196)،

«اليأس المنشود» (II، ص 240 ــ 242)، «أطل مكثا» (II، ص 320 ــ 323)، «يا دجلة الخير» (III، ص 279 ــ 290) وغيرها.

لعله يجدر بنا هنا أيضاً الإشارة الى قصيدتين كتبهما الشاعر في المناسبة ذاتها وبفارق سنة من الزمن فقط، لنتعرف على دلالة البسيط من خلال هذه المقارنة. ففي نيسان 1956 وصل الشاعر الى دمشق للمشاركة في الاحتفال بالذكرى الثانية لمصرع عدنان المالكي. كان الشاعر قبل هذه المناسبة يعيش في «القفص الذهبي» في علي الغربي بعيداً عن النضال والجماهير، بل في شبه عزلة عن الحركة الوطنية في العراق، فاستغل هذه المناسبة/ «الحلم» ليلقي قصيدته المدوّية «خلفت غاشية الخنوع» (الديوان III، ص 157 ــ 163)، مستخدماً إيقاع الكامل المتدفق، إيقاع المرحلة، ليندّد بنظام العراق وحلف بغداد، ويُشيد بالشهادة والشهداء: «خلّفتُ غاشيةَ الخنوعِ ورائي/ وأتيتُ أقبسُ جمرةَ الشهداءِ». وبعد سنة من إقامته لاجئاً سياسياً في دمشق بسبب قصيدته الأُولى؛ بعد أن «برد» وقع المناسبة وحماس خروجه من عزلته ومن العراق، كتب قصيدة ثانية في عدنان المالكي أيضاً، وألقاها في الاحتفال بالذكرى الثالثة لاستشهادة، هي قصيدة «ذكرى المالكي»، (الديوان III، ص 182 ــ 189)، فكان إيقاع القصيدة من البسيط بضربه المقطوع، أقرب الى رصانة الطويل وأناته: «ترنّحت من شكاة بعدكَ الدارُ/ وهبّ بالغضب الخلّاقِ إعصارُ».

نخلص الى القول بأن التحوّل في رؤية الشاعر في هذه المرحلة لم يكن ليحمله على كسر الإيقاع التقليدي، والتخلي عن خطابيته الجهيرة في التنديد بالحكام وتحريض الجماهير، إلاّ أن هذا التحول أدّى من ناحية أُخرى إلى تغيّر واضح في نطاق الإيقاع التقليدي ذاته، متمثلاً في انحسار الطويل المتثاقل، وغلبة إيقاع الكامل المتدفق، يرفده المتقارب «العصبي» والبسيط والوافر «الرصينان».

بالإضافة إلى هذه البحور الخطابية الواضحة يورد الجواهري في قصائد هذه

المرحلة عناصر إيقاعية أُخرى ترتفع بإيقاع القصيدة الى اقصى درجات **الخطابية** والجهارة، خصوصاً في قصائده السياسية العامرة. من هذه العناصر الإيقاعية تعتبر **القافية المطلقة الموحدة** أبرزها وأقواها جميعاً. فالقصيدة مهما طالت، وهناك قصائد كثيرة تزيد عن مئة بيت، تلتزم قافية واحدة على الطريقة الكلاسيكية حتى تكاد تستنفد ألفاظ اللغة كلها دون أن تقع عادة في الإغراب البغيض أو التكرار. فالجواهري كما وصفه الدجيلي «يستنزف جميع الكلمات في القاموس للقافية، حيث إنه لا يريد تكرارها، ونادراً ما يقع له مثل هذا مهما طالت القصيدة»[23]. كذلك يتخير لقافيته، في الأغلب، رويّاً سهلاً مقبولاً على الأسماع، مثل الراء والدال واللام والميم والنون والهمزة، وقلما يعمد الى رويّ غريب كالطاء أو الزاي أو الغين لإظهار «البراعة» والإلمام بشوارد اللغة، كما نجد في بعض قصائد الزهاوي والرصافي. ثم إن قصائده تُفتتح، إلا فيما ندر، **بمطالع مصرّعة** على خطة الشعراء الكلاسيكيين، بل نجد التصريع أحياناً يتخلل القصيدة أيضاً، في بداية المقطع أو في ثناياه، ليعزّز بذلك من إيقاع القصيدة وخطابيتها. ففي قصيدة «ستالينغراد» مثلا (الديوان II، ص 168 ـــ 173) نجد عشرة أبيات مصرعة، بالإضافة الى المطلع، بعضها في بداية مقطع جديد والبعض الآخر في ثناياه، وفي مطولته «يوم الشهيد» تبدأ المقاطع الثلاثة الأخيرة بأبيات مصرّعة أيضاً، كأنما القصيدة الطويلة من 193 بيتاً لا تقدر على استنفاد كل مخزونه اللغوي! ولا يندر أن نجد التقفية الداخلية في غير **العروض والضرب** من البيت، كأنما هي تأتي عفوية غير متعمدة، وفي غير المفاصل الإيقاعية المألوفة:

نستل من **اظفارِهمْ** وتحطّ من   **أقدارِهمْ** وتثلُّ مجداً كاذباً
(III، ص 24)

(23) الدجيلي 1972، ص 45.

أصـــفـــى: فــلا عَوْدٌ ولا إبـــداءُ   **وخـــوى:** فـــلا دلـــج ولا إســـراءُ
وهـفـا: فـخيـلُ الـحـادثـات تـدوسـه   وتـــدوس كـــل بـــطـــيـــئـــة عـــجـــلاءُ

(III، ص 42)

إن نـنـدفـعْ فـبـعـفـو مـن نـوازعـنـا   **أو نـرتـدعْ** فـبـمـحـض مـن نـواهـيـنـا

(III، ص 150)

فـمـا نـصـابـحُ إلاّ مـن يُـمـاسـيـنـا   **ولا نـــراوحُ** إلاّ مَن يـــغـــاديـــنـــا

(III، ص 151)

هكذا تساهم القافية في آخر البيت، وفي تصريع المطلع دائماً وفي ثنايا القصيدة أحياناً، ثم التقفية الداخلية في ثنايا البيت الواحد وفي البيت وما يليه أيضاً، في الارتفاع بإيقاع القصيدة الى هذا المستوى من الخطابية الفاعلة في الأسماع، وهو أقصى ما تطمح اليه القصيدة الجماهيرية المحرّضة!

من العناصر الإيقاعيّة البارزة في قصائد المرحلة، وفي قصائد الكامل بوجه خاص، نذكر **التساوق** أيضاً. ونعني بالتساوق ان يأتي الشاعر في البيت بجملتين متساويتين في الطول والمبنى النحوي بحيث ينشأ تماثل إيقاعي متميّز بين شطري البيت يعزّز إيقاع البحر الأصلي الى أبعد الحدود:

بـدا لـه الـحـقُّ عُريـانـا فـلـمْ يـرهُ   ولاحَ مـقـتـلُ ذي بـغـيٍ فـمـا ضـربـا

(II، ص 190)

ذُعـر الـجـنـوبُ فـقـيـل: كـيـدُ خـوارجٍ   وشـكـا الـشـمـالُ فـقـيـل: صـنـعُ جـوارِ

(II، ص 217)

الـفـقـر، اذ طـرقُ الـغـنـى مـفـتـوحـةٌ   والـبـؤس، اذ غـدقُ الـنـعـيـم جـوارِي

(II، ص 218)

ولـسـوف يـبـرأ عـاقـبٌ مـن أهـلـه ولـسـوف يـتـهـم الـبـنـون الـوالـدا
(II، ص 246)

والمغدقون على «البياض» نعيمهم والـخـالـعـون عـلـى «الـسـواد» زرائـبـا
(III، ص 20)

وبـكـلّ بـيـت مـن قـصـيـدي مُـنـشـد وبـكـلّ حـفـل مـن شـذاتـي مِجـمـرُ
(III، ص 53)

ولـقـد دمـعـتَ بـمـا نـظـمـت قـرائـحـاً ولـقـد عـقـدتَ بـمـا نـثـرتَ الألـسـنـا
ولـقـد ضـربـتَ فـلـسـتُ أملك مـضـربـا ولـقـد طـعـنـتَ فـلـسـتُ أملكُ مـطـعـنـا
(III، ص 202)

نكتفي بهذه الابيات للتمثيل على **الإثراء الايقاعي** الطاغي الناجم عن هذا التساوق، وفي قصائد الشاعر العامرة عشرات بل مئات الأبيات من هذا النوع. هذا التساوق الإيقاعي قد يكون، كما في غالبية الأبيات أعلاه، ترديداً للمعنى ذاته بألفاظ مختلفة، فيفيد تأكيد المعنى وترسيخه، وهو ما يمكننا تسميته **المماثلة،** وقد يكون نقضاً للمعنى الوارد في طرف المساوقة الأول، كما في البيت الخامس، فيُحدث **المفارقة** الواضحة، وهو ما يسميه علماء البديع **المقابلة.** إلاّ أن ما يهمنا في هذا السياق هو التساوق الإيقاعي فحسب، وهو بالطبع واحد في كلا النوعين بما يُسبغه على البيت من إثراء إيقاعي متميّز.

قد يقوم التساوق الإيقاعي أحياناً في أكثر من طرفين في البيت ذاته، وهو ما يسمّى عادة **التقسيم،** وقد يقوم بين البيت وتاليه أيضاً، فيؤدي مهما اختلفت أشكاله الى تعزيز الإيقاع وإثرائه. ونكتفي هنا بإيراد أبيات قليلة للتمثيل على هذين النوعين تجنبا للإطالة والإملال:

فـالـوعـي بـغـي، والـتـحـرر سـبّة   والـهـمـس جـرم، والـكـلام حـرامُ
(II، ص 288)

فـكـرامـة يُهـزى بـهـا، وكـرامـة   يُرثـى لـهـا، وكـرامـة تـسـتـامُ
(II، ص 289)

صحت سماء وغامت، وانجلى افق   واربدّ، واختلفت شمسٌ وامطارُ
(III، ص 188)

والمجد أن تُهتدي حياتك كلّها   للناس، لا برمٌ والا إقتارُ
والمجد أن يحميك مجدكَ وحده   في الناس، لا شُرطٌ ولا أنصارُ
(III، ص 55)

منهمْ، وإن سُلخت جلودُ نسائهمْ   للغانياتِ معاطفٌ وفراءُ
وبهمْ، وإن فُجرتْ عروقهُم دماً   للشاربين تفجَّرُ الصهباءُ
(III، ص 40)

العنصر الفني الثالث في تعزيز إيقاع القصيدة هو **التكرار**، ونعني به تكرار لفظ او أكثر لتشكل **فواتح** للأبيات المتتالية. هذا النوع من التكرار تسميه نازك الملائكة **التكرار البياني**[24]، لما فيه من تأكيد المعنى، إلا أننا نورده هنا باعتباره عنصراً إيقاعياً بارزاً في تشكيل إيقاع القصيدة العام، ولعله يلائم الشعر الخطابي بالذات أكثر من غيره، وهو شائع في قصائد هذه المرحلة يتخلل معظم القصائد السياسية العامرة خاصة، ونكتفي منه بنماذج قليلة للتمثيل فقط:

أتعلم أن جراح الشهيد   تظل عن الثأر تستفهمُ
اتعلم ان جراح الشهيد   من الجوع تهضم ما تلهم
(II؛ ص 280)

24) الملائكة 1962، ص 246 ــ 250.

مـاذا يـضـرّ الـجـوع؟ مـجـد شـامـخٌ **أنــي أظـل مـع الـرعـيـة** سـاغـبـا
أنــي أظـل مـع الـرعـيّة مـرهـقـاً **انــي أظـل مـع الـرعـيـة**، لاغـبـا
(III، ص 24)

آمـنـت ايـمـانَ الـحـجـيـج بـقـصـده فـهـنـاك لـي جـدث عـلـى الـبـيـداءِ
آمـنـت ايـمـانَ الـنـهـار بـشـمـسـه فـلـقـد غُـمـرت بـنـورهـا الـوضـاءِ
آمـنـتُ إيـمـانَ الـدمـاء بـنـفـسـهـا فـأنـا الـصـبـيـغُ بـهـا صـبـاح مـسـاءِ
(III، ص 158)

بل إن بعض هذه الألفاظ أو التراكيب المكررة تشكّل في كثير من قصائد المرحلة **فواتح** للمقاطع الجديدة في القصيدة، فتقوم **عنصراً مبنوياً** في قصائده الطويلة خاصة، بالاضافة الى وظيفتها الإيقاعية الواضحة، كما سنرى لاحقاً عند تناول مبنى القصيدة.

العنصر الإيقاعي الأخير الذي نودّ الاشارة اليه هو **توافق الجرْس** او الصوت بين لفظين في البيت الواحد من القصيدة. علماء البديع يسمّون هذا التوافق الجرسي **جناساً** إذا اتفق الطرفان لفظا واختلفا معنى، أو **مشاكلة** اذا كان أحد الطرفين بمعناه الحقيقي فاستدعى الموافِق اللفظّي بمعناه المجازي، أو **ردّ العجز على الصدر** اذا كرّر الطرف الثاني اللفظ الأوّل أو مشتقاته دونما تغيير في المعنى. إلاّ اننا هنا لا ننظر إلى الصلة المعنوية بين الطرفين، فكل ما يهمنا في هذا السياق هو توافق الجرس في الطرفين توافقاً تاماً أو جزئياً، ليتشكل بذلك عنصر إيقاعي ينضاف الى العناصر التي ذكرنا سابقاً. من الجدير بالذكر أخيراً أن الشاعر لا يغالي في هذا النوع من البديع، ولا يسعى اليه مسخّراً السياق كله في خدمته كما هو دأب شعراء البديع في القرون الماضية، بل يرد في ثنايا القصيدة عفوياً منسجماً في بيئته، يعزّز الصورة ويرهفها لا أقل من تعزيزه الإيقاع واثرائه:

تَصَيَّدُ الجاهَ **والألقابَ** ناسيةً بأنّ في فكرةٍ قدسيّةٍ **لقبا**
(II، ص 187)

جيشٌ من المُثلِ الدُّنيا يمدُّ بهِ ذَوو المواهبِ **جيشَ** القوّة اللّجبا
(II، ص 190)

ساقتْ **جيوشَ** الموبقاتِ **حواشداً** للرافدينِ مع **الجيوش حواشدا**
(II، ص 247)

وتعطّل الدستور عن **أحكامه** من فرطِ ما ألوى به الحكّامُ
(II، ص 288)

لِضمانِ **أُلفةِ** شمِلها ما **أَلَفوا** ولكي **يحرَّرَ** أهلُها ما **حرَّروا**
(III، ص 50)

جئتَ **الوزارةَ** ليلةً ونهارَها فرأيتَ كيف تَراكَمُ **الأوزارُ**
(III، ص 55)

مسهَّدينَ على مجدي **ونسبتهِ** كما تسجَّلُ للنهرِ **المناسيبُ**
(III، ص 130)

أَيَسْتوي **حافظٌ** عهداً **ولافظُهُ** ومؤمنونَ بأوطانٍ وَكفّارُ
(III، ص 183)

لا نغالي إذا قلنا إن الجواهري، بحسّه المرهف وإخلاصه لقصيدته، يجعل من مثالب «شعر الانحطاط»، في هذا المجال، صوراً فنية رفيعة.

من هذه العناصر الإيقاعية مجتمعة يرتفع الشاعر بقصيدته في هذه المرحلة الى خطابيّة نادرة في الشعرية العربيّة، لتشكّل بذلك استجابة صادقة مباشرة للرؤية الثورية والنضال الوطني العاصف في هذه الحقبة من تاريخ العراق الحديث.

4. مبنى القصيدة

أبرز ما يلاحَظ في قصائد هذه المرحلة، وفي القصائد السياسية الجادة خاصة، هو طول النفَس الجواهري، بحيث أسمينا هذه القصائد العامرة «مطوّلات» غير مرة في الصفحات السابقة. فالمعلقات الجاهلية ــ «السبع الطوال» ــ تبلغ أطولها، وهي معلقة طرفة بن العبد، 103 أبيات فقط، أما المطوّلات الجواهرية فغالباً ما تتجاوز المئة بيت، وقد تتجاوز المئة وخمسين أيضاً: «يوم الشهيد» ــ 193 بيتاً، «هاشم الوتري» ــ 131، «سر في جهادك» ــ 162، «الى الشعب المصري» ــ 169، «عبد الحميد كرامة» ــ 149، بل إن «المقصورة» تبلغ 237 بيتاً عدا ما «أطارته الريح وألقته في دجلة أثناء اشتغال الشاعر بتنقيحها»! ويبدو أن طول القصيدة يمثّل في نظر الشاعر مظهراً من مظاهر الإجادة، فهو إذ يتحدث عن تطوره الشعري يشير الى طول القصيدة باعتباره مظهراً من مظاهر تطورها ورقيها: «لقد بدأت بقصائد قصيرة لا تتجاوز أبياتها أصابع اليدين. ولكن التراث الذي تلقفته كان يتفاعل مع موهبتي ويدفعني دفعاً. وقد استطالت قصائدي وتوسعت واغتنت بقراءاتي لطلائع العصر الحديث التي بدأت تصل النجف عن طريق الصحافة والمجلات»[25].

طول القصيدة على هذا النحو، خصوصاً اذا لم يهبط بمستواها الفني، يدلّ بوضوح على سعة ثقافة الشاعر وغزارة صوره وإلماله بألفاظ اللغة وتراكيبها، ما في ذلك شك. أليس من سمات الإجادة فعلاً أن يكتب الشاعر قصيدتين في الشعب المصري ــ «سر في جهادك»، «الى الشعب المصري» ــ متقاربتين زمنياً وفي الديوان متتاليتين أيضاً (الديوان III، ص 36 ــ 44، ص 45 ــ 53) فتبلغ الاولى 162 بيتاً والثانية ــ 169، يورد في ثناياهما عشرات بل مئات الصور دونما تكرار للصّورة ذاتها أو الصياغة ذاتها في القصيدتين؟ صحيح أن إطار القصيدة الجواهرية فضفاض، يتّسع لمجالات شتى وصور شتى من حياة المصريين والعراقيين على حد سواء، إلاّ أن ذلك لا

25) الجواهري 1988، ص 93.

يقلّل من دلالة هذا النفَس الطويل مع المحافظة على المستوى الفني في الوقت ذاته: «يميل شاعرنا الى النظم المطوَّل ولكنه لا يُسفّ [...] نجد شواهد لا حصر لها على الشاعرية المتوقدة، وعلى المثالية الرفيعة، وعلى الديباجة الجزلة الفريدة في صياغتها الكلاسيكية الفخمة، حينما هي في الوقت ذاته تعلن أنها خادمة وحيه، وليست بالمسيطرة التي يحتمي وراءها الشعراء السطحيون»[26]. لا نغالي اذا قلنا، في هذا السياق، إن المطوّلات الجواهرية تجمع طول نفَس ابن الرومي الى جهارة المتنبي وجزالته في آن معاً!

والسؤال الآن: هل تحافظ هذه المطوّلات على **الوحدة الموضوعية**، فتدور حول محور واحد من أولها الى آخرها، وما الوسائل التي يشدّ بها الشاعر أوصال القصيدة الى بعضها بحيث تظل مترابطة متماسكة؟ يرى الدجيلي أن «الصفة البارزة في شعر الجواهري أنه لا يخرج عن الموضوع الذي هو فيه وإن طالت القصيدة، ومن المستهلّ الى الختام هو في صميم الموضوع يتناوله من جميع أطرافه وشراشره»[27]. ويبدو أن الشاعر نفسه يدرك **وحدة الموضوع** ويحرص عليها أيضاً، فقد رأيناه يستلّ قطعة من قصيدته «الثورة العراقية»، وصف فيها الليل وأطال على طريقة الأقدمين، لينشرها مستقلة تحت عنوان «الليل والشاعر»، ويقدّم لها بالكلمة الآتية: «هذه قطعة مستلّة من قصيدة «الثورة العراقية» كان الشاعر قد نشرها مع القصيدة عند نشرها أول مرة [...] ولكنه أبعدها عند نشر القصيدة في دواوينه الأُخرى لتحافظ القصيدة على وحدة الموضوع» (الديوان I، ص 60).

لا بدّ لنا في هذا السياق، على ضوء ما قرره الدجيلي وأشار اليه الشاعر، من سؤال آخر: ماذا يُقصد بوحدة الموضوع، وما مدى «الموضوع» الذي يمكن للقصيدة الواحدة أن تتناوله وتظل مع ذلك في إطار «الوحدة» المذكورة؟ في قصيدته «سر في جهادك» مثلا يذكر الشاعر أن القصيدة «نظمت إثر فوز حزب «الوفد المصري»

---

26) ابو شادي 1958، ص 239 ـ 240.

27) الدجيلي 1972، ص 52.

بالانتخابات وتوليه الحكم في مصر، وإعلان حكومة الوفد إلغاء المعاهدة المصرية ــ البريطانية لعام 1936»، فهل نعتبر هذه المناسبة بما يتبعها من عرض لنضال الشعب المصري ضد الانجليز «إطار» القصيدة وكل ما عدا ذلك خارجاً عن الإطار او الموضوع؟ لكن الشاعر يشير في الأبيات 88 ــ 92 الى الأوضاع السياسية في البلاد العربية أيضاً: «أزعيم «مصر» تلفتتْ لك جيرةٌ/ رثّاءُ، بادٍ بؤسُها، عجفاءُ»، وينتقل ابتداء من البيت 116 وحتى آخر القصيدة، أي في 47 بيتاً كاملة، الى الأوضاع السياسية في العراق، مورداً «التصنيفات» المفصّلة لفئات الشعب العراقي بمنظور سياسي ماركسي واضح، دونما رابط ظاهر بإطار القصيدة العام سوى المقارنة الضمنية بين الأوضاع في مصر والأوضاع في العراق من باب تذكير الشيء بضده، وخطاب «زعيم مصر» ــ هذا النداء الذي يشكّل **فاتحة** لكثير من مقاطع القصيدة: «مُلّ المقامُ زعيمَ مصرَ بموطنٍ/ صافى به سرّاقَه الخفراءُ». فهل يُعتبر هذا «الاستطراد» في تشريح الأوضاع السياسية في العراق خارجاً عن إطار القصيدة أو «موضوعها»، أم هو يقع ضمن هذا الإطار كما يرى الدجيلي والجواهري طبعاً؟

في قصيدة «هاشم الوتري» أيضاً، تقوم القصيدة على تكريم عميد الكلية الطبية «بمناسبة انتخابه عضواً شرفاً في الجمعية الطبية البريطانية»، كما يفهم من عنوان القصيدة أيضاً. إلاّ أن نظرة سريعة في القصيدة (أُنظر القصيدة في «الملحق الشعري» VI) تُظهر بوضوح أن معظم مقاطع القصيدة تتناول الأوضاع السياسية في العراق، بما فيها تضحيات المناضلين إبّان «الوثبة»، وموقف الشاعر «البطولي» من الحاكمين الذين لم يستطيعوا ثنيه عن النضال لا بالتجويع والتشريد ولا بالمغريات. ولا نجد ما يربط كل ذلك باطار القصيدة الأصلي سوى افتتاح المقاطع المذكورة كلها بخطاب الدكتور الوتري المحتفى به: ايه عميد الدار، أنبيكَ، حدّث عميد الدار، أعلمت هاشم، لا بدّ هاشم». فهل ينتمي كل ذلك، وهو جلّ القصيدة كماً وقيمة فنيّة، الى إطار القصيدة أو موضوعها، أم هو خروج يُفسد الوحدة الموضوعية/ الفنية في القصيدة؟ وما قيل عن هاتين القصيدتين، طبعاً، يمكن أن يقال عن معظم مطوّلات

الجواهري، بل هو بلا شك سرّ هذه الإطالة المفرطة.

لا بد لنا من الإقرار، بناء على ما تقدّم، بأن الوحدة الموضوعية كما يراها الدجيلي والشاعر نفسه، هي إطار فضفاض، كما أسلفنا، يحكمه **التداعي**، والتداعي الحرّ أحياناً، بحيث تنقلب المناسبة مهما كانت، رثاء او مدحاً او تكريماً، الى مطوّلة جواهرية سياسيّة تدور حول محورين اساسيين دائماً هما: الصراع بين الجماعة والحاكم، والصراع بين الشاعر وخصومه من الحاكمين وأتباعهم. ليست القصيدة الجواهرية إذن ذات وحدة موضوعية بالمعنى الضيق المحدّد، ولكنها من ناحية اخرى مشدودة بخيط التداعي المذكور حتى تبدو طبيعية في تدفقها وانتقالها من مقطع الى مقطع، ومن مشهد الى مشهد، في إطار المحورين المركزيين المذكورين.

لا بدّ من التذكير أخيراً بأن الحديث المذكور عن الوحدة الموضوعية في قصائد الجواهري يقوم ضمناً على مقارنة هذه القصائد بالشعر القديم، والقصيدة الكلاسيكية الجديدة أيضاً، حيث يشار دائماً الى **التفكك وانعدام الوحدة الموضوعية** باعتبارهما من السمات البارزة في هذا الشعر[28]. ننظر في شعر شوقي مثلا، وهو أبرز الشعراء الكلاسيكيين الجدد، فنجد قصائد كثيرة تُفتتح **بالنسيب** على طريقة القدماء تماماً، حتى في المناسبات الدينية الخالصة مثل قصيدتَي «ذكرى المولد»، «نهج البردة»[29]. بل إنه يكتب قصيدة في الذكرى السابعة عشرة لوفاة الزعيم الوطني مصطفى كامل تظهر في الديوان بعنوان «شهيد الحق»[30]، وهي مناسبة فريدة بالمفهوم الجواهريّ للجمع بين ذكرى هذا الزعيم الوطني ونضال الشعب المصري في سبيل الاستقلال، فيعرض في أبياتها السبعة والعشرين الأولى للأوضاع السياسية في مصر آنذاك، ثم ينتقل في المقطع الثالث مباشرة دونما رابط شكلي أو من التداعي الى خطاب مصطفى كامل: «شهيدَ الحقِ قمْ تَرَهُ يتيماً/ بأرضٍ ضُيعتْ فيها اليتامى»، فلا

---

28) انظر: سوميخ 1992، ص 65 ــ 73

29) شوقي 1964، الجزء الاول، ص 68 ــ 72، 190 ــ 208.

30) المصدر السابق، ص 221 ــ 224.

يعرف القارىء لولا الشروح المرفقة مَن المخاطب فجأة في بداية هذا المقطع! وهي بالمناسبة من قصائد شوقي «الوطنية» الجيدة التي كتبها في المرحلة الاخيرة من حياته ــ مرحلة النضج الفني و «التجديد». لا نزعم طبعاً أن كل قصائد شوقي يحكمها هذا المبنى في القصائد المذكورة أعلاه، إلاّ أن الجواهري من ناحية أُخرى تخلص في قصائده كلها من هذه **المقدّمة** المنبتّة عن القصيدة، ومن **البتر** الفاضح بين مقاطع القصيدة الواحدة ايضاً. بهذا المفهوم، وبهذه المقارنة الضمنية يمكننا ان نفهم «الوحدة الموضوعية» التي يتحدث عنها الدجيلي في القصيدة الجواهرية، لا بمفهومها الفني الصارم في النقد الحديث.

التداعي، إذن، هو أبرز العوامل في تدفق المطوّلات الجواهرية على هذا النحو: العام يؤدي الى الخاص، فعرض الأوضاع السياسية العامة يقود الى دور الشاعر في هذا النضال، والحالة الواحدة تذكر بشبيهتها أو نقيضتها، وصاحب المناسبة، مرثياً أو مكرّماً، يذكّر بالبيئة التي عمل أو يعمل فيها، وهذه سرعان ما تذكّر بسيطرة المستعمرين عليها وسير الحكام التابعين في ركابهم.. وهكذا دواليك. الجواهري نفسه يشير الى التداعي في تشكيل قصائده، وان لم يذكره بالاسم، فيقول: «ان فكرة تولّد فكرة كما هو الآن، وكلمة تذكر بكلمة، وموقف يذكر بموقف لكي تكون القصيدة متكاملة بتناسلها الفكري والأدبي والفني وبتسلسلها»[31].

نعود الى النظر في القصائد الجواهرية فنلاحظ، قبل كل شيء، أن لكل قصيدة عنوانها. يشير العنوان عادة الى الشخص الذي تدور حوله القصيدة، رثاء أو تكريماً: أبو العلاء المعري، جمال الدين الافغاني، ذكرى ابو التمن، أخي جعفر، هاشم الوتري، معروف الرصافي... الخ. وقد يشير الى «الموضوع»، أو الاطار العام الذي تتحرك فيه القصيدة: دجلة في الخريف، يوم الشهيد، غضبة، وداع، الدم الغالي، الراعي، وحي الموقد، أنشودة السلام، في عيد العمال...، والنوع الثالث من العناوين يستلّه الشاعر من القصيدة ذاتها، من مطلعها غالباً ومن ثناياها أحياناً، ليجمع في

31) الجواهري 1988، ص 121.

هذا العنوان إشارة الى شكل القصيدة الإيقاعي و «موضوعها» معاً: ألقتْ مراسيها الخطوبُ، قفْ بأجداث الضحايا، أطبقْ دجى، قفص العظام، كما يستكلب الذيبُ، خلّفتُ غاشية الخنوع، لبنان يا خمري وطيبي... الخ. عنوان القصيدة على هذا النحو يشكّل في نظرنا خطوة أوليّة نحو بلورة «الوحدة الموضوعية» في معايير الشاعر الفكرية والفنية. لم تعد القصيدة، وفق هذه المعايير، جزءاً أو بنداً من **غرض** عامّ، كالمدح والرثاء والغزل والوصف، يضمّها إطاره هذا في الديوان أيضاً، على طريقة الاقدمين ومعظم الكلاسيكيين الجدد ايضاً. فلكل قصيدة **كيان مستقلّ** خاص بها، وعنوانها يشير الى المحور الذي ستدور حوله، تمسّه حيناً وتبتعد عنه حيناً، ولكنها تظل محكومة بهذا المحور او الإطار من أولها الى آخرها، مهما كان هذا الإطار رخواً متساهلاً.

نتجاوز عنوان القصيدة فنجد هيكل القصيدة يقوم دائماً على **المقاطع**، أو «الموارد» كما يسميها الشاعر نفسه: تبدأ بالمقطع/ المطلع، ثم تتوالى هذه المقاطع في طول متفاوت حتى تصل بالقصيدة الى خاتمتها. كل مقطع من هذه المقاطع يبدو مستقلا أو شبه مستقل بحيث يمكن قراءته على حدة، إلاّ أنه غالباً ما يبدأ بالفاتحة ذاتها التي تشير الى صاحب المناسبة أو موضوع القصيدة، بحيث تشكّل هذه الوحدات معاً القصيدة المتكاملة في إطارها العام المذكور. تبدو القصيدة في مبناها المذكور أقرب الى **الشكل الدائري**: مركزه صاحب المناسبة، أو المقولة/ النواة في القصيدة، ومن هذا **المركز** يبدأ كل مقطع جديد فيستطيل متنامياً بأبياته وصوره حتى يأتي الى نهايته، ثم يعود المقطع الجديد ليبدأ من المركز مرة أُخرى فيمتدّ في اتجاه مختلف حتى يصل الى غايته، وهكذا دواليك.

في سبيل التمثيل على هذا **المبنى الدائري** ننظر في قصيدة «هاشم الوتري» (الملحق الشعري» VI). تتألّف القصيدة من 131 بيتاً من الكامل، وتضم عشرة مقاطع تتفاوت في الطول، اذ يبلغ أطولها ــ المقطع الثامن ــ 27 بيتاً، بينما يقتصر المقطع الخامس على ثلاثة أبيات فقط. موضوع القصيدة، كما أسلفنا، هو تكريم الدكتور

هاشم الوتري عميد كلية الطب في جامعة بغداد، بمناسبة منحه عضوية الشرف في الجمعية الطبية البريطانية. الموضوع اذن يبدو «مبتذلاً»؛ مناسبة عاديّة يحفل بمثلها، وبمناسبات أعظم شأنا، الشعر الكلاسيكي الجديد، إلاّ أن الجواهري استطاع أن يجد في هذه المناسبة «المبتذلة» منافذ ينطلق منها الى المحورين المذكورين في قصائده السياسية: الصراع بين الشعب والحاكمين، ثم بين الحاكمين والشاعر ـ صوت الجماهير المناضلة. فلننظر في هذه المقاطع واحداً واحداً لنرى صلتها بالمناسبة، وطرائق اختراق هذه المناسبة وصولاً بها الى فضاء القصيدة السياسية الناضجة.

المقطع الأول يتألّف من 16 بيتاً، وهو المقطع/ المطلع الذي تُفتتح به القصيدة كلها طبعاً. من هنا كان هذا المقطع لصيقاً بالمناسبة او صاحب المناسبة، فبدأه الشاعر بتحية الوتري وتهنئته بعضوية الشرف التي حصل عليها من الجمعية الطبية البريطانية. يلاحَظ أيضاً ان المطلع تناول المناسبة مباشرة، فتمثّل الوتري في ضمير الخطاب المتصل بحرف الجر: «مجدّث **فيك** مشاعراً ومواهبا». بعد أربعة أبيات من التهنئة الخالصة والتنويه باستحقاق الوتري لهذه المكانة، ينتقل المقطع في البيت الخامس الى ذكر الكفّ التي أعطت هذه العضوية/ الرتبة العالية، وهم التيمسيّون/ الإنجليز، فيرى في سلوكهم تناقضاً واضحاً يعرض له بالتفصيل في ثمانية أبيات كاملة، يعود بعدها الى تذكير المحتفى به/ هاشم بأن صنيعهم اليوم لا يعدو «صحوة ضمير» عابرة، والى تحذيره أخيراً من «دفع ثمن» هذا التكريم لهذا «الصيرفي» الذي لا يعرف الكرم والتكريم، ولا تقوم «حساباته» إلاّ على الربح والخسارة.

المقطع الثاني يعود من جديد الى خطاب المحتفى به: «لله دركَ»، والصلة بالمركز ما زالت ضمير المخاطب المتصل. في المقطع الاول اقتصر تمجيد الوتري وتكريمه على أربعة أبيات لا غير، انساق الشاعر بعدها الى النظر في نقائض التيمسيين وغرائبهم بصفتهم من منح عضوية الشرف للوتري، فليعد الآن الى تكريم هذا المحتفى به، فذلك هو موضوع القصيدة الرسمي/ المعلن. هكذا نجد في هذا

المقطع 12 بيتاً من التكريم الخالص: ينوّه بجهود الوتري فترة طويلة ــ يبدو أنه شارف آنذاك على السبعين من عمره فجعلها الشاعر كلها سنوات عمل دائب! ــ في تطبيب المرضى وإنقاذهم من خطر الموت، ثم يشير الى جهوده وفضله أيضاً في رعاية جيل جديد من الأطباء الذين سيكون لهم دور كبير في خدمة بلادهم ورقيّها.

المقطع الثالث يبدو كأنما يواصل تفصيل جهود الوتري في خدمة مرضاه وتطبيبهم. الخطاب ما زال بالضمير المتصل، والحديث ما زال عن عمل الوتري ليل نهار في المستشفى: «اوقفت للصرعى نهاراً دائباً...» إلاّ أن الحديث لا يدور عن «المرضى»، وانما عن «الصرعى» والوتري عالج على أسرّة المستشفى «أُسداً مضرّجة» لا مرضى مهدودين. لا شك في أن الحضور في «حديقة المسبح»، حيث أقيم الاحتفال، فهموا ما يشير اليه الشاعر من دور الوتري إبان «الوثبة» قبل سنة ونصف، في معالجة جرحى المظاهرات وتطبيبهم، ثم الاستقالة احتجاجاً على اقتحام الشرطة للكليّة الطبية، فهذه الأحداث ما زالت في أذهانهم حارّة قريبة زماناً ومكاناً. إلاّ أن القارىء اليوم يصعب عليه إدراك الحادثة المذكورة من المقطع وحده، حتى اذا قدّر أن الحديث هنا لا يدور حول المرضى العاديين. لذا كان لا بدّ من الإشارة الى ذلك في الهوامش، وتلك سمة شكلية بارزة من سمات الشعر الكلاسيكي الجديد، والشعر السياسي المباشر عامة.

بعد ذكر الوتري وجهوده في معالجة المرضى في المقطع السابق، انتقل الشاعر، بالتداعي المباشر، الى ذكر موقفه الوطني في معالجة جرحى «الوثبة» وشهدائها، ثم الى وصف المظاهرات الدامية وصبر المناضلين وتضحياتهم لتكون خاتمة هذا المقطع الدعاء للشهداء الذين سقطوا في المظاهرات، ومنهم جعفر أخو الشاعر طبعاً، بالاستسقاء التقليدي في خاتمة شعر الرثاء، ثم الاستدراك بأن الدماء تقوم مقام الماء في سقي تلك القبور، والوطن هو الكفيل بتقديم الشهيد بعد الشهيد لمواصلة طريق شهداء «الوثبة». خاتمة هذا المقطع تصلح في الواقع خاتمة للقصيدة، لو كانت القصيدة في نظر الشاعر تكريماً للدكتور الوتري فحسب. إلاّ أن هناك اموراً أُخرى

كثيرة حول النضال السياسي للجماهير بوجه عام، وحول موقف الشاعر من الأحداث ومن الحاكمين وأتباعهم، فلا بدّ للشاعر من الوصول اليها عبر **منافذ ثيماتية أو روابط شكلية**، لتكتمل القصيدة السياسية كما أرادها الشاعر نفسه: «كان الجوّ السياسي محتدماً، وكنت أشعر أن الواجب يقضي بأن أحدّد موقفي.. كان كل شيء يدفع الى الحدّية: الجو السياسي.. المناسبة.. شخص نوري السعيد.. شخص الجواهري.. كنت موطّناً نفسي حتى الموت!» (الديوان II، ص 18).

المقطع الرابع يتصل بسابقه و «الوثبة» اتصالا مباشراً، بحيث لم يجد الشاعر ضرورة الى ربطه بالمناسبة والمحتفى به مباشرة. ذِكْر «الوثبة» وجرحاها وشهدائها في المقطع السابق أفضى في هذا المقطع الى **رؤية تاريخية:** حاضر بغداد النضال والتضحيات في «الوثبة» استدعى، من باب تذكير الشيء بنقيضه، ماضي بغداد الترف واللهو والشراب، كما تمثل في خمريّات أبي نواس وغزل علي بن الجهم. المقطع من ثمانية أبيات: في الثلاثة الاولى منها صورة بغداد الماضي من خلال **الإلماع** الى الشعر الكلاسيكي، ثم يذكر البيت الرابع كيف تحولت «مرافه» الماضي الى «متاعب» في الحاضر، او كيف حلّ النضال اليوم مكان بذخ الماضي وترفه، ثم يعكس في أربعة أبيات صور الماضي المترفة بأربع صور من النضال المعاصر تذكّر بوضوح بنضال الشعب العراقي إبان الوثبة وسقوط الضحايا على «الجسر».

المقطع الخامس من ثلاثة أبيات فقط، فيه التفات الى المحتفى به: «حدّث عميدَ الدار»، بعد أن ساقه التداعي بعيداً عن المناسبة وصاحبها، ثم يذكر تبدّل الأحوال عمّا كانت عليه قبل سنة ونصف: كانت القباب إبان «الوثبة» **محارب** فتبدلت اليوم **بؤراً**. المقطع قصير جداً، وهو أشبه بالرابط يخاطب فيه «عميد الدار» ويشير الى تحوّل الاوضاع عمّا كانت ايام «الوثبة» المجيدة، تمهيداً للانتقال الى عرض الظروف القاسية في العراق عند إلقاء القصيدة، بعد إجهاض الحركة الوطنية والزج بالألوف في السجون، ومعاناة الشاعر شخصياً في هذه الفترة العصيبة.

المقطع السادس فيه ما يشبه التفسير للتبدّل في الأوضاع. يخاطب المحتفى به بالنداء: «ايه عميد الدار»، فيذكر له أن كل لئيمة لا بد واجدة لئيما مثلها يحالفها، من باب «الطيور على اشكالها تقع». هكذا رأى المستعمر في الشعب العراقي «فرائس»، ووجد فيه «كلب الصيد» الذي يقوم بخدمته. ثم يواصل المقطع وصف الخائنين الذين يكافأون على تخريبهم بلادهم بالرواتب، ويتفاخرون كأنهم الأسود، لكن هذه الأسود تنقلب أرانب إذا جدّت الوغى وشبت النار.

المقطع السابع يستهله مرة أُخرى بالنداء «ايه عميد الدار»، محاولاً اختراق المناسبة الى الحديث عن الذات. فالمحتفى به يظلّ، كما بلغ الشاعر، يسأل عنه الرائح والغادي، ويعجب كيف يغيب عن المحافل وهو النجم الساطع. في البيت الرابع يردّ على عميد الدار: «الآن أُنبيك اليقين»، لكنه لا يكاد ينفذ الى نطاق الذات حتى يعود الى الحديث عن الطغاة الظالمين: «أنبيك عن شرّ الطغام»، وإذ يذكر الطغام يسترسل في وصفهم مرة أُخرى حتى ينتهي المقطع بتفضيل المستعمر عليهم، متمنياً لو كانوا مثله «يحاربون عقائد ومذاهب» ويحكمون بأمرهم هم لا بأمر سيدهم!

المقطع الثامن كأنما يواصل الحديث الذي بدأه عن نفسه ولم يتمه حين استطرد في ذم الطغام. لذا فهو يكرر في البيت الاوّل من المقطع «الفاتحة» ذاتها التي وردت في المقطع السابق: «أنبيك عن شر الطغام»، لكنه هنا ينصرف الي ذكر تنكيلهم بالمخلصين الذين بهتدون بضميرهم: «أنبيك عن شرّ الطغام نكاية/ بالمؤثرين ضميرهم والواجبا». أول هؤلاء «المؤثرين ضميرهم» هو الشاعر نفسه طبعاً، لذا ينصرف في البيت التالي مباشرة الى تناول علاقته بهؤلاء الحكام: «لقد ابتلوا بي صاعقاً متلهباً/ وقد ابتليتُ بهم جهاماً كاذبا». بعد ذلك يواصل الشاعر حتى آخر هذا المقطع الطويل تفصيل هذه العلاقة المركبة بينه وبين الحكام: يحاولون ثنيه عن طريقه بالمغريات من حياة الترف الناعمة، وبمنصب الوزارة ايضاً

بعد أن جعلوه ذات يوم نائباً، وإذ يأبى «بيع المواهب» بالمغريات يحشدون عليه الجوع وعلى ابنائه التشريد، لكن: ماذا يضر الجوع، والجوع مجد شامخ ما دام الشاعر الى جانب ابناء الشعب؟ قصائده ستتردد على كل لسان وتعمل على تقويض مجدهم الزائف، بل إن شعره ينفذ الى عقر دارهم؛ ليحرض عليهم «وليدهم وحاجبهم» أيضاً.

المقطع كله، كما يظهر بوضوح، يراوح بين قطبين اثنين: **الطغام** يحاولون استمالة الشاعر بالترغيب والترهيب، **والشاعر** يأبى ويترفع، فلا يتخلى عن دوره في النضال الوطني، ليظل لسان الجماهير وصوتها العالي مهما كان الثمن فادحاً. المقطع اذن يدور، باختصار حول محور الذات، ثاني المحورين المركزيين في معظم المطوّلات السياسية، ينفذ اليه من خلال ردّه على تساؤلات المحتفى به حول «غيابه عن المحافل»!

المقطع التاسع طويل أيضاً، يضمّ 21 بيتاً، يبدؤه مرة أُخرى بخطاب الوتري. بعد العرض الطويل المفصّل لعلاقة الشاعر بالطغام يلتفت اليه بخطاب أقرب الى خطاب الاصدقاء، يسأله فيما إذا أدرك الآن ما يعتلج في داخل هذا الشاعر الذي يبدو شاحباً هزيلاً: «أعلمت هاشمُ أيّ وقد جاحم/ هذا الأديم تراه نضواً شاحبا». ثم يعود من جديد مفاخراً بأنه «يطأ الطغاة بشسع نعله»، منوهاً بأبيه الذي ربّاه على الإباء والشمم وتحمّل شظف العيش في سبيل القضية والمبدأ. وفي البيت الثالث عشر يذكّره إباؤه هذا وتحديه الطغاة بالمسلك النقيض: بالمنافقين والانتهازيين وطالبي المنافع المادية، ليقرر أخيراً أن هناك طريقين أبداً: إما تحدّي الطغاة ومقارعتهم، وإما المطاعم والمشارب!

المقطع العاشر هو الخاتمة، وهو مقطع قصير من خمسة أبيات يشكّل في الواقع جملة واحدة تؤكّد النصر في نهاية المطاف: «لا بدّ هاشمُ والزمان كما ترى [...] لا بدّ عائدة الى عشّاقها/ تلك العهود وإن حُسبْنَ ذواهبا» انها **الخاتمة المتفائلة** نفسها التي وسمت كثيراً من القصائد السياسية لدى الجيل التالي في الخمسينات، بتأثير

مقولات الواقعية الاشتراكية»[32].

هذا هو المبنى العام لمطوّلات المقاطع الجواهرية: في مركزها يقوم صاحب المناسبة، مكرّماً او مرثياً، وإليه يتوجّه الخطاب في بداية كل مقطع عادة، أو في ثناياه أحياناً، لينطلق المقطع بالتداعي متناولاً الأبعاد المختلفة في هذا المركز أولا، ثم الوجوه المختلفة من المحورين الرئيسين ــ الجماعة والذات ــ حتى تنتهي القصيدة الى خاتمتها وقد ضمّت كل ما يشغل الشاعر ويهمّه في ذلك الظرف. من هنا نجد هذه المطولات غالباً ما «تتسامى» وتبلغ قمتها الفنية في أواسطها أو أواخرها، بعد أن تخترق المناسبة الآنيّة وتنفذ الى فضاء المحورين المذكورين: «لقد كانت قصيدتي هذه [ذكرى أبو التمن] شأن قصيدة (المعرة)، قد تسامت في آخر لحظة. وكأن أجود ما عندي في كل قصيدة يأتي على هذا المنوال، كأن الشحنة تتفجر عندي وتنفلت اشدّ الانفلات وأنا في أجيج اللمسات الأخيرة منها»[33].

ثم إن المناسبة قد تكون «بعيدة» عن هذين المحورين، كما هي قصيدة «هاشم الوتري» في النظرة الموضوعية الأولى، إلاّ ان الشاعر يعرف كيف «يحتال» في إيجاد الروابط والصلات، لينطلق بالمناسبة حيث يريد هو، وإن بدت هذه الروابط قسرية، ربما، في النظرة المحايدة. من ناحية اخرى هناك مناسبات كثيرة لصيقة بهذين المحورين، كما في قصائده عن أخيه جعفر شهيد «الوثبة»، وعدنان المالكي «ضحية الحلف الهجين»، والجزائر وبورسعيد، فيكون اختراق المناسبة عندئذ طبيعياً سهلاً، وإطارها اكثر تماسكاً وإحكاماً. بل إن قصيدة مثل «أبو العلاء المعري» (المحلق الشعري» IV) تكفي فيها المناسبة الأصلية وحدها، أو صاحب المناسبة بتعبير أدقّ، إطاراً لكل القيم المعاصرة التي يرغب الشاعر في إذاعتها والإشادة بها: يخاطب المعري مرة، ويتحدث عنه بضمير الغائب مرة اخرى، متنقلاً في جوانب هذه الشخصية الفذة، مشيداً بميزاتها التي لم يأتِ عليها تبدّل القيم بين عصر وعصر،

32) أُنظر: جبران 1989، ص 221 ــ 224.

33) الجواهري 1988، ص 424.

بحيث لم يُضطر الشاعر الى «الخروج» عن هذا الإطار خروجاً ظاهراً في غير موضعين، في المقطع الاول والخاتمة فقط. هذا هو السرّ، ربما، في إعجاب الجواهري نفسه بالقصيدة، بحيث لم يستطع اجتزاء بعض أبياتها للتمثيل: «وعلى خلاف ما درجت عليه من الإثبات ببعض الأبيات الشعرية في كل مورد يختص بهذه المناسبة أو تلك، فإني لأستثني قصيدة «قف في المعرة»، وذلك بسبب من صعوبة تجزئة البيت والآخر منها، وللقارىء ان يراجعها بأكملها في المستدرك من هذه الذكريات»[34].

قيام المبنى في مطّولات المقاطع على هذا النحو، نجم عنه بالضرورة ظاهرة أُسلوبية بارزة في هذه القصائد، هي **غلبة الفواتح** بشكل واضح على بدايات المقاطع فيها. في قصيدة «هاشم الوثري» مثلا تتكرر فاتحة «عميد الدار» ثلاث مرات، وفاتحة «هاشم» مرتين أيضاً، وفي قصيدة «الجزائر» (الديوان III، ص 167 ــ 172) يفتتح المطلع مخاطباً الجزائر بفعل الامر «ردي علقم الموت»، ثم يتكرر خطاب الجزائر بالنداء «جزائرُ» في بداية ستة مقاطع اخرى عدا النداء المتردد في ثنايا المقطع أيضاً. هذه الظاهرة الاسلوبيّة تبلغ القمة في قصيدتيه الغاضبتين «أَطبق دجى» (الديوان III، ص 29 ــ 32) و «تنويمة الجياع» (الملحق الشعري» VII): في الأولى تتردد «أطبق دجى» أو «أطبق» في بدايات المقاطع الثمانية التي تتألف منها القصيدة وفي عشرين موضعاً آخر في ثنايا المقاطع، وفي الثانية تتردّد «نامي جياع الشعب» أو «نامي» في بدايات كل المقاطع العشرة في القصيدة وفي 56 موضعاً آخر في ثنايا المقاطع، حتى تبدو هاتان القصيدتان، بشكل خاص، في إيقاع **دوّامي** متلاحق يعكس غضب الشاعر المدمّر وسخريته المرة. ان تكرار الفواتح في قصائد هذه المرحلة، سواء كان في بدايات المقاطع فقط او على هذا النحو الطاغي في القصيدتين المذكورتين، يرتفع بايقاع القصيدة الى **خطابية** نادرة قلّما نجدها في الشعر القديم او الشعر الكلاسيكي الجديد، كما يشكّل من ناحية أُخرى **عنصراً**

34) المصدر السابق، ص 424.

مبنوياً بارزاً في القصيدة الجواهرية، يشدّ اليه المقاطع المختلفة ويستهلّ الصور الغنيّة المسترسلة.

ننتقل الآن الى النظر في مبنى المقطع منفرداً، فنجد أن أبرز ما يميزه **هو تقصّي المعنى واستيفاؤه** من جميع وجوهه، وفي ذلك ما يؤدي بالطبع الى طول النفَس المذكور في القصيدة الجواهرية. ما إن يتناول الشاعر في مقطع من المقاطع بعداً معيناً من إطار القصيدة العام حتى يُعمل فيه **فكره الجدلي** مسترسلا في تقليبه وتحليله، «فكرة تولد فكرة وموقف يذكر بموقف» حتى يتشكّل من المقطع الواحد «قصيدة» صغيرة في كثير من الاحيان. الجواهري في هذا المجال شديد الشبه بالشاعر العباسي ابن الرومي كما وصفه ابن رشيق: «كان ابن الرومي ضنيناً بالمعاني حريصاً عليها، يأخذ المعنى الواحد ويولدّه، فلا يزال يقلّبه ظهراً لبطن ويصرفه في كل وجه والى كل ناحية، حتى يميته ويعلم أنه لا مطمع فيه لأحد»[35]، ومن هنا نجد، كما اسلفنا، طول النفَس لدى كليهما. لا نغالي إذا قلنا إن تقصّي المعنى وتقليبه على كل وجوهه في القصيدة الجواهرية يذكّران، بشكل او بآخر، بالجدل الطويل و «المماحكات» التفصيليّة في «المعضلات» الفقهية التي استمع اليها الجواهري الفتى مكرهاً في المجالس التي كان يصحب اليها والده، فتطول حتى منتصف الليل[36].

ننظر في المقطع الأول من قصيدة «هاشم الوتري» ذاتها (الملحق الشعري VI) لنرى كيف «تذكّر كلمة بكلمة وموقف بموقف»، بحيث يتشكل مقطع متكامل متماسك من اطار القصيدة العام. يتألف المقطع من 16 بيتاً، يستهلّ بها الشاعر هذه القصيدة العامرة في تكريم الدكتور الوتري. الأبيات الأربعة الاولى تشكّل وحدة اولى في هذا المقطع، يتناول فيها الشاعر المناسبة مباشرة: في البيت الاول يذكر أنه يؤدّي بقصيدته في هذه المناسبة **فرضاً واجباً** نحو النوابغ من مثل المحتفى به،

35) ابن رشيق 1972، II، ص 238.

36) الجواهري 1988، ص 54.

مكْبراً فيه **المشاعر والمواهب** خاصة. البيت الثاني يفسّر فضل النوابغ الذي استحقوا عليه **التمجيد**، إذ بهم تعمر البلاد التي كانت قبلهم **خراباً**. في البيتين الثالث والرابع يذكر أن هذه **الرتبة العالية** التي حصل عليها **عميد الدار/** الوتري هي وسام شرف لهذا الرجل، وهي ليست **جزاء/** مكافأة له عن إعمال الفكر/ **الدماغ**، وانما عن **تعب الفؤاد** الذي يشارك المرضى آلامهم ومعاناتهم. على هذا النحو يرتبط البيت الرابع بالمطلع أيضاً: ليست **المشاعر والمواهب** التي يكبرها الشاعر في الوتري **ترادفاً** إذن، فالمشاعر هي تعب الفؤاد ومعاناته، والمواهب هي تعب الفكر والدماغ وعليها جميعها يستحق الرجل التكريم.

الوحدة الثانية من المقطع تضم الابيات الاربعة 5 ــ 8: الرتبة العالية التي نالها الوتري تذكّر طبعاً **بالكف** التي منحتها له ــ بالأنجليز، وهي كفّ تجمع، في رأي الشاعر، **نقائض** يصعب على العقل التوفيق بينها. هنا يُعمل الشاعر فكره الجدليّ: لا ينكر هذا الجميل الذي صنعته هذه الكفّ مع الوتري، ولكنه لا ينسى أيضاً ممارسات هذه الكف الظالمة من ناحية أُخرى. في البيت السادس المثال الأول على هذا التناقض: فهذه الكف **ترفع** بالتكريم ذوي **المكانة** السامية ــ الوتري مثلا، **وتصفع** في الوقت نفسه ذوي **المطالب العادلة**، وهنا تلاحظ طبعاً السيمترية في التناقض/ المقابلة: **مُدت لرفع/ وهوت لصفع**. وفي البيتين السابع والثامن، وهما جملة نحوية واحدة يربط شقّيها التركيب الظرفي **في حين** الدالّ على مخالفة ما بعده لما قبله، يرد المثال الثاني على هذا التناقض: هذه اليد تدبّج المقالات في ضرورة احترام الجيل الجديد وتكريمه بينما هي تظلم الشعراء، ومنهم الجواهري طبعاً، وتضطهد الكتّاب.

الوحدة الثالثة والأخيرة من المقطع تتألّف من ثمانية أبيات 9 ــ 16، وفيها ينتقل من الكفّ الى أصحاب الكفّ ــ **التيمسيين/** الانجليز وسياستهم بوجه عام، وهنا تتدفق الصور في تفصيل مآثم هذه السياسة وزيفها: ينهبون البلاد زاعمين أنهم أحبّة واقارب، يغرقون **البياض/** الخاصّة بالنعيم بينما يعيش **السواد/** العامّة في الزرائب

كالبهائم، يحضنون الخونة كما تحضن الطير فراخها، يعتقلون اللص/ السارق الصغير ويطلقون أيدي اللصوص الكبار لنهب الشعوب، يحمون الكلاب فلا يمسّها أذى ــ من باب الرفق بالحيوان ــ ويُنزلون بالجماهير الدمار. بعد هذا الاسترسال في تفصيل جرائم الإنجليز وريائهم، يعود في البيت الرابع عشر فيلتفت الى هاشم الوتري ملخصاً كل ما ذكره عن الانجليز، داعياً المحتفى به الى معاملتهم بالمثل في الابيات الثلاثة الاخيرة ليتدور المقطع ويتكامل تماماً: هؤلاء هم الانجليز الذين كرموك في صحوة ضمير عابرة، فاشكرهم على سلوكهم الصحيح من ناحية وذمَّهم على انحرافهم من ناحية اخرى ــ حسنة بحسنة وسيئة بسيئة، ثمّ احذر أخيراً من دفع «ثمن» هذا التكريم لهم، فهم كالصيرفي الذي يحسب لكل أمر حسابه فلا يصنع معروفاً لوجه الله!

على هذا النحو يتشكل المقطع في هذه القصيدة، وفي مطوّلات الجواهري عامة، **متماسكاً مترابطاً**، بيت يُفرغ في بيت، وصورة تستدعي صورة، حتى ينتهي الى آخره في يسر، ليبدأ من ثَمّ مقطع/ بُعد جديد، الى أن يكتمل آخر الأمر إطار القصيدة بكل أبعاده. ولا شك أخيراً أن هذا التماسك وهذا التدفق يعتبران من أبرز السمات الفنية في هذه المطوّلات، ولكننا نكتفي هنا، تجنباً للإطالة، بالمقطع المذكور أعلاه للتمثيل على ذلك فقط.

هذا التماسك الشديد بين صور المقطع الواحد وأبياته يفضي بالضرورة الى **تماسك نحوي** متميز أيضاً. لم يستطع الشاعر، كما أسلفنا، كسر قالب **البيتيّة** الذي يحكم الإيقاع التقليدي للقصيدة، لكنه عمد من ناحية اخرى الى استخدام طرائق متنوعة تشد البيت الواحد الى أخيه دونما مسّ ناشز **باستقلالية البيت** المعهودة في الإيقاع التقليدي. ولعلّه يجدر بنا الاستداراك في هذا المجال بأن كلامنا هنا لا يعني أخذنا بالرأي القائل إن البيت التقليدي يستقل دائماً استقلالاً نحوياً تاماً، فكم في الشعر القديم من مواضع يشكّل فيها البيتان، أو الأبيات أحياناً، جملة نحوية واحدة دونما الوقوع في عيب **التضمين**. إلاّ ن القصيدة الجواهرية من ناحية اخرى تكاد

تستنفد كل الوسائل المتاحة في الشكل التقليدي لربط الأبيات نحوياً، بحيث تتفوق في هذا المجال على القصيدة التقليديّة بشكل واضح في تماسكها وتدفقها.

الوسيلة الاولى لربط البيت بأخيه في القصيدة الجواهرية تظلّ **الواو العاطفة**، طبعاً، كما هي الحال في الشعر القديم. إلاّ أن الواو هنا قلّما ترد رابطاً شكلياً يجمع حتى البيتين المتباعدين؛ بحيث يمكن إسقاطها عند الترجمة مثلاً، كما نجد في كثير من الشعر التقليدي. فالواو في الصياغة الجواهرية غالباً ما تربط، أو تعطف، فعلين أو اسمين، أو على الاقل صورتين متقاربتين تلتحمان معاً في دلالتهما لتشكيل صورة كبرى تدور كلّها حول فكرة واحدة يرمي الشاعر الى توضيحها وتفصيلها.

ننظر للتمثيل على الواو في المقطع الثالث من قصيدة «هاشم الوتري» ذاتها. في هذا المقطع 13 بيتاً تفتتح الواو ستة أبيات منها، وهي نسبة كبيرة طبعاً، إلاّ أنها في جميع المواضع تقوم بالوظيفة التي أشرنا اليها سابقاً. الأبيات الستة الاولى تفصيل لجهود الوتري في معالجة جرحى «الوثبة» وتفتتح الواو ثلاثة أبيات منها: البيت الاول من المقطع يبدأ بالفعل «أوقفتَ»، ثم يتلوه البيت الثاني مبدوءاً بالواو «وحضنتَ» لتعطف فعلاً ماضياً على آخر مثله. البيت الثالث لا يأتي بجديد من أعمال الوتري – «أرج من الذكرى يلفّك..» فهو أشبه بالتعليق على العمل المذكور في البيت الثاني وإكبار لفاعله، ولذا فإنه لا يُفتتح بالواو. البيت الرابع يضيف عملاً آخر من أعمال الوتري، ولذا فهو يفتتح بالواو – «ولأَنتَ صُنتَ الدار..» كما في البيت الثاني. إلاّ أن الواو لم تعطف ماضياً على ماضٍ هنا، فبدلاً من «وَصنتَ» كما يتوقع القارىء/ السامع نجد «ولأنتَ صنتَ..»، لضرورة الوزن ربّما ولإبراز دور الفاعل بالضمير المنفصل. البيت الخامس، مثل الثالث، ليس فيه عمل أو صورة جديدة من اعمال الوتري، بل هو توسّع وإرهاف لصورة «المنازلة» بين «الباغي والطالب» في البيت السابق. ثم يُفتتح البيت السادس بالواو مرة اخرى ليأتي بصورة جديدة – «ولأنتَ اثخنت الفؤاد»، كما في البيت الرابع. هكذا نجد الواو في المواضع الثلاثة التي أشرنا إليها تجمع/ تعطف صوراً من أعمال الدكتور الوتري، وهي

صور فعلية ماضوية في جوهرها رغم التغيير الطفيف الذي أصاب الثانية والثالثة منها.

في القسم الثاني من المقطع، ويتألف من سبعة أبيات، ينتقل الشاعر الى تمجيد المناضلين/ الجرحى الذين تعهدهم الوتري في المستشفى، والبيت الاول في هذا القسم، السابع من المقطع، هو **المفصل/ نقطة الانتقال** من الصور التي تمجّد أعمال الوتري الى صور في إكبار هؤلاء الجرحى. تفتتح الواو البيت التاسع فتعطف «الصابرين» على «الحاضنين»، أو اسم الفاعل على مثيله، بحيث لا يقوم هذا البيت مستقلا في النظرة النحوية الخالصة. ثم تفتتح الواو مرة اخرى البيت الحادي عشر فتعطف «بحشرحات» على «بصديد»، شبه جملة على مثيلتها، والبيت هنا أيضاً لا يقوم مستقلا بمفرده. وترد الواو أخيراً في خاتمة هذا المقطع، خاتمة الاستسقاء والدعاء للشهداء، فتعطف فعلا ماضياً على آخر مثله، كما كان في القسم الاول من المقطع. هكذا نرى أن الواو في جميع المواضع من هذا المقطع لم ترد رابطاً شكلياً في بداية بيت مستقل تماماً، كما في كثير من الشعر التقليدي، بل كانت رابطاً فعلياً يجمع الصور المتقاربة التي لا يقوم بعضها مستقلا بذاته، كما رأينا، بحيث شكّلت عنصراً مبنوياً واضحاً في تماسك النصّ وتدفّقه حتى آخر بيت في المقطع مهما كان طويلاً.

الوسيلة الثانية التي تقوم بربط البيت الواحد بسابقه هي تكرار لفظ من البيت الأوّل في بداية البيت الذي يليه، حتى يمكن تسمية هذه الظاهرة الأُسلوبية **تكرار الربط**. هنا أيضاً لا يندر أن نجد هذه الظاهرة في الشعر القديم أيضاً. ففي **الحماسة** مثلا يورد أبو تمام بيتين نسبهما الى جِران العَوْد(37) يرتبطان معاً بتكرار الظرف «عشية»:

أيـا كـبـداً كـادت **عَشـيـةَ** غُرَّبٍ   مـن الـشـوق إثـرَ الـظـاعـنـيـنَ تَصـدَّعُ

37) الحماسة د. ت.، II، ص 59.

عشيَّةَ ما فيمن أقام **بغرَّبٍ** مقام ولا فيمن مضى مُتَسرَّعُ

وفي ديوان المتنبي[38] عثرنا على تكرار الربط ذاته الوارد في البيتين أعلاه، بالإضافة الى اسم الجبل «غرّب» المذكور أعلاه أيضاً، ممّا يشير ربما الى **التداعي اللفظي** لدى المتنبي حين عمد الى توظيف اسم الجبل المذكور قافية للبيت:

وللّه سيري ما أقلَّ تَئيّةً **عشيةَ** شرقيَّ الحَدالى وغُرَّبُ
عشيةَ أَحفى الناسِ بي من جفوتُهُ وأَهدى الطريقينِ التي أتجنّبُ

إلاّ ان تكرار الربط في القصيدة الجواهرية أكثر شيوعاً منه في الشعر القديم، بحيث يشكّل ظاهرة أسلوبيّة واضحة تساهم في تماسك الصياغة لديه، وتعكس الميل الواضح في مبانيه الى التدفق والاسترسال. في قصيدته «كما يستكلب الذيب» مثلاً (الديوان III، ص 128) نجده يكرر «خلق ببغداد» التي وردت في مطلع القصيدة في بيتين تاليين ليقوم هذا الربط في الأبيات الثلاثة كما لو كانت جميعها جملة واحدة:

عدا عليّ كما يستكلبُ الذيبُ **خلقٌ ببغدادَ** أنماطٌ أعاجيبُ
خلقٌ ببغدادَ منفوخٌ ومطّرحٌ والطبلُ للناس منفوخٌ ومطلوبُ
خلقٌ ببغدادَ ممسوخٌ يفيضُ به تاريخُ بغدادَ، لا غُرْبٌ ولا نوبُ

وفي قصيدته «يا دجلة الخير» (الديوان III، ص 279) يرد تكرار الربط مزدوجاً بين مطلع القصيدة والبيتين التاليين، فيكرر «حييت سفحكِ» في البيت الثاني و «يا دجلة الخير» في البيت الثالث:

حيّيتُ سفحكِ عن بعدٍ فحيّيني **يا دجلةَ الخيرِ**، يا أُمَّ البساتينِ
حييتُ سفحك ظمآناً أَلوذُ بهِ لوذَ الحمائمِ بينَ الماءِ والطينِ
يا دجلةَ الخيرِ يا نبعاً أُفارقهُ على الكراهةِ بين الحينِ والحينِ

38) المتنبي 1958، ص 446.

يلاحظ أخيراً أن تكرار الربط المذكور أكثر ما يقع في مطالع القصائد، (انظر في «المحلق الشعري» مثلا المطالع في: «أبو العلاء المعري» VI، أخي جعفر V، «خلفت غاشية الخنوع» VIII)، ويتردد في ثنايا القصائد بنسبة أقل أيضاً، ليشكل عاملاً هاماً في تماسك النصّ واسترساله. كما يتردد في القصائد أيضاً **ربط البدل والنعت مفرداً أو جملة**، وفي «الملحق الشعري» أمثلة كثيرة من هذا النوع تغنينا عن الشواهد والإطالة في هذا المجال(39).

بالاضافة الى كل ما ذكرنا من **روابط** بين أبيات المقطع الواحد، تمتدّ الجملة النحوية الواحدة في كثير من القصائد الجواهرية، وخاصة القصائد ذات الأوزان القصيرة، حتى تضم بضعة أبيات معاً. هذه الجملة «المتطاولة» قد تكون **جملة شرطية** تُفتتح غالباً بتركيب **حتى اذا** متلوّاً بفعل الشرط ولا يرد جواب الشرط الاّ في البيت التالي او بعد بضعة أبيات أحياناً، وقد تكون **جملة فعليّة** تتطاول عدة أبيات ليأتي بعد ذلك كله المفعول لاجله التابع للفعل الوارد في البيت الأوّل. في المقطع الثامن من قصيدة «هاشم الوتري» مثلا (الملحق الشعري» VI)، وهو مقطع شديد التماسك والتدفق رغم طوله، يعرض الشاعر لعلاقته بمن يسميهم «الطغام»، فينطلق النص متدفقاً مسترسلاً حتى تضم جملتان اثنتان فقط 12 بيتاً كاملة! الجملة الاولى **جملة فعلية** تفتتح البيت الثالث من المقطع المذكور: «حشدوا علي المغريات..» ثم تتدفّق بعد ذلك خمسة أبيات، وجميعها **فضلة** لهذه الجملة الفعلية لا يمكن أن تقوم مستقلة بمفردها، على النحو الآتي: «بالكأس يقرعها نديم... وبتلكم الخلوات...وبأن اروح ضحى وزيراً... ظناً بأن يدي تُمدّ.. وبأن يروح وراء ظهري موطن...»، لتشكل الأبيات الستة جميعها جملة فعلية واحدة في النظرة النحوية الصارمة!

بعد هذه الجملة الفعلية الممتلئة مباشرة، في البيت التاسع من المقطع، تبدأ

---

(39) أنظر أيضاً: جبران 1988.

الجملة الثانية، وهي **جملة شرطيّة** مبدوءة بالتركيب «حتى إذا» يتلوه فعل الشرط، ثم تتدفق الابيات لتتطاول الجملة الشرطية **بالعطف والبدل والنعوت وتكرار الشرط** مرة اخرى، والقارىء/ السامع يتابع هذا الإيقاع المتلاحق، ليقع أخيراً **جواب الشرط** في البيت الرابع عشر من المقطع: «حشدوا عليه الجوعَ...»، بعد أن استغرقت هذه الجملة الشرطية سبعة أبيات كاملة! حتى **الجملة الاسمية** تتطاول أحياناً في القصيدة الجواهرية لتجمع بين طرفيها، المبتدأ والخبر، ستة أبيات كاملة كما في المقطع الأوّل من «هاشم الوتري»، حيث تشكّل الأبيات 9 ــ 14 جملة اسمية واحدة. والجملة المتطاولة قد تكون جملة القسم ايضاً، يباعد فيها الشاعر بين القسم وجوابه حتى تستغرق عدة أبيات، وقد تكون جملة «مقلوبة» أحياناً تبدأ بالفضلة منها ولا ترد **الجملة الرئيسة/ الجملة الفعلية** الآّ بعد بضعة أبيات أيضاً، كما في المقطع الاول من «المقصورة» (الديوان II، ص 248)، حيث يبدأ البيت الاول بشبه الجملة «برغم الإباء» ثم تتدفق الصور التابعة نحوياً حتى البيت التاسع حيث ترد الجملة الرئيسة: «تروحُ على مثلِ شوكِ القتادِ».

ثم هناك مواضع، أخيراً، يتصل فيها البيتان المتجاوران اتصالاً وثيقاً يمكن اعتباره من **التضمين** الذي يعتبر عيباً في القافية الكلاسيكية، بينما تحوّل في **الشعر الحر** الى سمة بارزة من سمات التجديد:

ألا يــخــجــلــونَ إذا قــايــســوا حــيــاتــهــمُ بــحــيــاةِ **الألــى**
سقَوا أرضهمْ بنجيعِ الدماءِ فكانَ الشعارَ الدمُ المستقى
(II، ص 255)

هــذا الــدم الــمــطــول إن عــزّ الــكــفــيــلُ هــو **الــكــفــيــلُ**
أن يُســتــردّ بــه الأســيــر، وان يــعــز بــه الــذلــيــلُ
(III، ص 94)

في المثال الأول يختتم البيت الأول بالاسم الموصول «الألى»، وهو القافية طبعاً،

ثم ترد جملة الصلة في بداية البيت الثاني: «سقوا أرضهم بنجيع الدماء». وفي المثال الثاني وردت كلمة «الكفيل» قافية للبيت الأول، وأمّا المفعول «أن يسترد به الأسير» فورد في بداية البيت الثاني، وفي ذلك **تضمين** واضح في عرف علماء العروض والقافية.

بهذه الوسائل الكثيرة، وهي شائعة في قصائد هذه المرحلة ما عدا النوع الأخير منها، استطاعت الصياغة الجواهرية تحقيق أقصى ما يمكن من تماسك وتدفق في إطار الشكل الإيقاعي التقليدي، بحيث لم يعد أمام الجيل التالي، في طموحه الى الاستزادة من تماسك النصّ الشعري وتدفقه، إلاّ كسر الشكل الإيقاعي التقليدي ذاته، وابتكار شكل جديد هو **الشعر الحر**، يتحرر فيه النص من **البيتيّة** ومن **القافية الموحدة** تحرراً تاماً.

5. الصورة الشعرية

الصورة الشعرية هي بلا شك أبرز مقوّمات القصيدة الجواهرية في هذه المرحلة، بل إنها الأساس أيضاً لما نجده في قصائد المرحلة من تماسك وتدفّق وطول نفَس متميّز. ينظر الباحث في مطوّلات هذه المرحلة فيدهش لهذا الفيض من الصور تنهال بيتاً بعد بيت، ومقطعاً بعد مقطع، الى ان تكتمل القصيدة أخيراً فضاء حافلاً بالصور الكثيرة المتنوعة: القديمة والمعاصرة، العريضة والضامرة، الجدلية والبسيطة، كأنما الشاعر يستقي من مخزون لا ينفد أبداً.

الجواهري نفسه أشار الى هذه الناحية في شعره حينما سئل عمّا أعطاه للقصيدة من جديد: «لا شكّ أعطيتُ شيئاً جديداً، سواء في انتقاء الحرف او في وضعه في مكانه، بحيث لا يتزحزح عنه. ثم في تلوين الصور أو تلوّنها. أنا اعتقد أن هذا شيء بارز بالمقارنة، عفواً، مع أناس احترمهم من الشعراء»(40).

أمّا الناقدة سلمى الجيوسي فاعتبرت الصورة الشعرية بالذات خير ما يمثّل عبقرية الجواهري الشعريّة: «تتمثّل عبقريّة الجواهري الفذة في صوره الشعريّة. فالتشبيه القديم بإشاراته المسطّحة قلّما يُستعمل، بينما نجد بالمقابل هذا الميل الحديث الى صور الحسّ العينيّة الحيّة ذات التأثير البالغ والمشاعر الجيّاشة»(41).

أول ما يلفت النظر في الصورة الشعرية الجواهرية في هذه المرحلة هي أنها **تجمع القديم الى جانب المعاصر**، فلا تتخلّى عن التراث الكلاسيكي بشعره ونثره ونصوصه الدينية، ولا تنبتّ في الوقت ذاته عن الحياة المعاصرة بكل قيمها وحساسياتها الجديدة. قرأ الجواهري التراث القديم قراءة طويلة جادّة، فاستوعب قيمه وصوره وإيقاعاته ومبانيه، شأنه في ذلك شأن كبار الشعراء الكلاسيكيين الجدد، إلاّ انه من ناحية اخرى انغمس في الحياة المعاصرة عملاً ونضالاً وفكراً،

---

40) شعر 1968، ص 56.

41) الجيوسي 1978، ص 201 ــ 202.

شأن الشعراء المجددين من الجيل التالي، حتى كان له هذا «المزيج» العجيب أساساً لشاعريته الفذّة: «الجواهري هو الشاعر السياسي الأوّل. والفريد في قصائده السياسيّة الناضجة أن الشكل فيها كلاسيكي واضح، والمعجم الشعري من غريب اللغة أحياناً، في حين أن الوعي السياسي ودرجته وحرارة الزخم الثوري هي حديثة تماماً. لذا فإن الكلاسيكيين الجدد يعترفون به واحداً منهم تماماً، بينما يعتبره حتى غلاة المجددين معلماً لهم»[42].

هذا «التوتر» بين القديم والجديد، بين الصياغة الكلاسيكية والقيم المعاصرة، ماثل في القصيدة الجواهرية دائماً، وسوف يظهر واضحاً في تناولنا لصوره الشعرية هنا، لذا فاننا نكتفي الآن بمثالين بارزين يزاوجان بين الصور القديمة والجديدة في السياق ذاته دونما قسر أو إعنات. المثال الأوّل من قصيدة «الجزائر» (الديوان III، ص 167)، يخاطب فيه الشاعر الجزائر المناضلة في سبيل استقلالها، فيقول:

دَعي شفراتِ سيوفِ الطغاةِ   تطبقُ منكِ على المقطعِ
فأنشودةُ المجدِ ما وُقّعتْ   على غيرِ أوردةٍ قُطّعِ
وخلّي النفوسَ العذابَ الصلابَ   تسيلُ على الأَسَل الشُرّعِ
فساريةُ العلَمِ المستقلِّ   بغيرِ يدِ الموتِ لم تُرفعِ

على هذا النحو يزاوج الشاعر بين الصور القديمة والجديدة في المقطع ذاته والسياق ذاته: في البيتين الاول والثالث صورتان قديمتان استقاهما الشاعر من **شعر الحماسة** القديم. فهناك السيوف والأسل الشرّع ـ الرماح المصوّبة ـ وهي من الصور القديمة طبعاً، بل إن الصورة في البيت الثالث تذكّر بالصورة القديمة بألفاظها أيضاً ـ «تسيلُ على حدّ الظباتِ نفوسُنا»[43]. إلاّ ان البيتين الثاني والرابع يأتيان بصورتين معاصرتين تماماً: **أُنشودة المجد توقّع** على الأوردة المقطّعة بدلاً من

---

42) بدوي 1975، ص 66.

43) الحماسة د. ت.، I، ص 38.

الأوتار، وسارية العلَم المستقلّ ترفعها يد الموت.

المثال الثاني من قصيدة «ذكرى المالكي» (الديوان III، ص 189) التي كتبها الشاعر حين كان لاجئاً في سوريا، ويفسّر فيه إقامته في دمشق بعيداً عن وطنه العراق:

دمشقُ: ما جئتُ عن عيشٍ أُضيق به — فـضـرعُ دجـلَةَ لـو مـسّحـتُ دَرّارُ
وثَمّ، لـولا ضـمـيـرٌ عـاصـمٌ، حُفـرٌ — لـلـمـغـريـاتِ، و «لـلـبـتـرول» آبـارُ

هنا أيضاً يورد الشاعر الصورة القديمة مجاورة للصورة المعاصرة في انسجام عجيب: في البيت الاول صورة ضرع دجلة الحافل باللبن يدرّه بمجرد التمسيح دونما شدّ عليه أو ضغط، وهي صورة قديمة واضحة تنتمي الى عالم الإبل والشاء. وفي البيت الثاني صورة اخرى لخيرات العراق ذاتها، ولكنها صورة جدّ معاصرة ــ آبار البترول، ثروة العراق المعاصر. ثم هناك في البيت الثاني صورة «حُفر المغريات» وهي صورة جواهرية خالصة، لم يشبّه المغريات فيها بالحفر من باب **المشاكلة** مع الآبار فحسب، بل هي تتصل بسيرته ومواقفه اتصالا وثيقاً.

السمة الثانية في صوره الشعرية هي **الحسّية** الواضحة، وفي ذلك عامل آخر من عوامل شيوع القصيدة الجواهرية وجماهيريتها. الشاعر أقرب في هذا المجال الى الشعر القديم، يستقي عناصر صورته من المحسوسات عادة حتى حين يعمد الى تناول المجرّدات بالوصف، ومن هنا كانت هذه الصور قريبة سائغة. يصف الشاعر في قصيدته «انشودة السلام» الحرب والسلم (الديوان III، ص 222 ــ 223)، وإذا بهما يتجسّدان على هذا النحو:

تـبـاركَ الـسـلـمُ شهـمـاً كلُّه أنَـــفٌ — مـن عـــزّةٍ، وحـيـيـاً كـلّه خَفَرُ
وبئـسـت الـحـربُ قـزْماً عـنـدهُ صلفٌ — مـن الـتـعـالـي، وفـي سـيـقـانـه قِصَرُ
عـجـبـتُ لـلـحـربِ بـلـهـاءً، ومـنـطـقُها — إن أغـمـضـتْ أو أبـانَـتْ، منطقٌ هـذرُ

ترجو على نفسها البقيا ويُفرحها مَن لا يبقّي على شيءٍ ولا يَذرُ
وما يزالُ لها، شمطاءَ فاركةً، خليلُ سوءٍ الى مهواهُ تنحدرُ

ويصف الموت في قصيدة «هاشم الوتري» («الملحق الشعري» VI) فإذا به كاللصّ يهرب خائفاً فاشلا من وجه الدكتور الوتري:

ومحشرجٍ وقف الحِمام ببابه فدفعَتهُ عنه فزحزح خائبا

السمة الأخيرة البارزة في صوره الشعريّة هي **الجدليّة.** أشرنا في المرحلة السابقة الى ظهور **ثنائية الكوخ ــ القصر** في شعر الثلاثينات، أما في هذه المرحلة فقد تعددت الثنائيات واتّسعت وزادت حدّة: المستعمر/ الحكام ــ الجماهير، المناضلون والشهداء ــ أتباع النظام والانتهازيون، الشاعر الجواهري ــ الخصوم والمنافسون وهكذا، ومن هذه الأضداد جميعاً تتشكّل صور جدلية غنيّة في هذه المرحلة. يصف الشاعر، في قصيدة «سر في جهادك» كيف ينعم الحكام والمستعمرون بخيرات البلاد بينما يشقى أبناء البلاد ويُظلمون (الديوان III، ص 41)، فتتوالى هذه الصور الجدليّة الحادّة:

يتفيّأ المتحكّمونَ ظلالَها والأجنبيُّ... وأهلُها فقراءُ
وتروحُ تستسقي الغمامَ ظوامىءٌ في حين يُغرق آخرينَ الماءُ
وبجمرة «الدستور» تشقى أمّةٌ وعليه يبردُ معشرٌ سعداءُ
أُخذ العبيدُ الموثقونَ بحبلهِ وانسلَّ منه عبيدُهُ الطلقاءُ
وكأن نصفاً زبدةٌ موّاعةٌ منه، و «نصفا» صخرةٌ صمّاءُ

إلاّ أن اكثر الصور الجدليّة حدّة تتشكّل حين يتناوَل الشاعر بعض الفئات «الوسطية» من السياسيين والأُدباء والمثقفين الذين يفتشون عن «أنصاف الحلول»، بحيث يقوم مسلكهم الازدواجيّ مصدراً رحباً لصوره الجدليّة الملوّنة. يعرض لهذا «النفر الأوسط» في القصيدة المذكورة ذاتها فتتدفق الصور الجدلية على هذا النحو:

يبغونَ أنصافَ الحلولِ، وإنهم		أدرى بأنّ المنصفاتِ هراءُ
متصيّدو جاهٍ يرونَ طريقَهُ		أن يُجمعَ الدهماءُ والوجهاءُ
فهمُ مع الغرثى صباحاً، غيرهمْ		في الليل ساعةَ تُسرجُ الأبهاءُ
يتعطّفونَ على «السوادِ» وإنهُ		منهمْ كما احتكّتْ بهمْ «جرباءُ»
ويبصبصونَ لمدقعٍ، ويمسُّهمْ		ضرٌّ إذا مسّ الترابَ حذاءُ
ويثرثرونَ عن الإخاءِ وحولهمْ		خوَلٌ أسارى عندَهمْ وإماءُ

(III، ص 42 ــ 43)

من الجدير بالملاحظة هنا أن «المدقع» في البيت الخامس، وهو الفقير الذليل، يعني في دلالته الاولى: اللاصق بالدقعاء أي التراب، وبذلك تستقيم للشاعر صورته الجدليّة في هذا البيت أيضاً.

بل إن النظرة الجدليّة الثاقبة لدى الشاعر تتخطى أحياناً نقائض الحاضر الماثلة للعيان، فتقيم جدليتها من تناقض المواضعات والقيم بين الحاضر والمستقبل، أو بين جيل الآباء وجيل الأبناء أيضاً:

سيقولُ عهدٌ مقبلٌ عن حاضرٍ		نُشوى عليه: لُعنتَ عهداً بائدا
وَلَسوف يبرأ عاقبٌ من أهلهِ		ولسوف يتّهمُ البنونَ الوالدا

(II، ص 246)

ويرتقي الشاعر بجدليته أحياناً حتى ينتهي بها إلى مشارف المنطق والتجريد. ففي قصيدته «اليأس المنشود» (II، ص 240 ــ 242) يتناول الشاعر اليأس والامل في رؤية جدلية/ منطقيّة تنجم عنها هذه الصورة العريضة المركّبة:

رُدّوا الى اليأس ما لم يتسعْ طمعا		شرٌّ من الشرّ خوفٌ منهُ أنْ يقعا
شرٌّ من الأملِ المكذوبِ بارقُهُ		أنْ تحملَ الهمَّ والتأميلَ والهلعا
قالوا «غدٌ» فوجدتُ اليومَ يفضلُهُ		و «الصبرُ» قالوا، وكانَ الشهمُ مَن جَزِعا

ولم أجدْ كمجالِ الصبرِ مِن وطنٍ   يرتادهُ الجبنُ مُصطافاً ومُرتَبعا
وإنّ من حسناتِ اليأسِ أنّ لهُ   حدّاً، إذا كَلَّ حدٌّ غيرُهُ قَطعا

هذه الصورة الجدلية المركبّة تذكّر، ربما، بصلة الشاعر بالفكر اليساري عامّة، ولكنها تذكّر بلا ريب بالمتنبي أيضاً، أستاذ الجواهري وأقدر الشعراء الكلاسيكيين على الفكر الجدلي وصياغة صوره المحكمة:

وأمرٌ مما فرَّ منهُ فرارُهُ   وكقتلهِ أن لا يموتَ قتيلا
ومن يُنفقِ الساعاتِ في جمع مالِهِ   مخافةَ فقرٍ فالذي فعلَ الفقرُ
وما الخوفُ إلاّ ما تخوّفه الفتى   وما الأمن إلاّ ما رآه الفتى أَمنا
لبستَ لها كدرَ العجاجِ كأنّما   ترى غيرَ صافٍ أن ترى الجوَّ صافيا[44]

* * *

ننتقل الآن الى النظر في مصادر هذه الصور الغنيّة في القصيدة الجواهرية، فيظهر بوضوح أن هناك مصدرين هامّين، كما ألمحنا أعلاه، يستقي منهما الشاعر هذا الحشد من الصور الملوّنة: **التراث القديم والحياة المعاصرة.** أشار الأُستاذ جبرا ابراهيم جبرا، في مقالته القيمة، الى هذين المصدرين بإيجاز، قائلا: «إنه شعر صور، وصوره على الاغلب مستقاة من مصدرين: الشعر العربي القديم إذ يعيد صوغ الكثير من كناياته على غراره الخاصّ، وحياة الناس في العراق التي يرى أجزاءها بنفاذ وقوة»[45].

إلاّ أنّ نظرة متأنيّة في الصور التي تحفل بها قصائد هذه المرحلة خاصة تُظهر أن رافد القديم لا يقتصر على الشعر الكلاسيكي، بل يضم التراث القديم كله من شعر ونثر ونصوص دينيّة، كما أن الرافد الثاني لا يقتصر على حياة الناس في العراق، بل

---

44) المتنبي 1958، ص 147، 189، 317، 444. بالترتيب.

45) جبرا 1982، ص 34.

يتعداها الى الحياة المعاصرة عامّة، بما فيها النواحي الفكرية والثقافية والصحفية أيضاً.

من التراث القديم نشير أولاً الى **النصوص الدينية**، بما فيها من قرآن وحديث وفقه، باعتبارها رافداً هاماً في تشكيل لغة الجواهري وصوره. صحيح أن الجواهري، منذ هجر النجف الى العاصمة بغداد في العشرينات، هجر الدين وأحكام الدين السلوكيّة، بل كانت له معارك مشهورة مع رجال الدين أيضاً، إلاّ أن ذلك لا يحول طبعاً دون توظيف هذا التراث الديني الذي تلقّفه أيّام صباه حفظاً وسماعاً، في تشكيل مبانيه اللغوية وصوره الشعريّة.

الطريقة الاولى في توظيف التراث الديني هي اقتباس بعض الصور والتراكيب من هذا التراث، خاصة القرآن الكريم، وإدراجها في سياق القصيدة، دونما تغيير يذكر في سياقها الأصلي ودلالتها. ليس في هذا **الاقتباس** تجديد فنّي يُذكر، وانما هو **إلماع جامد** (Static Allusion)، لا يختلف عن الأصل سياقا أو دلالة، كما هي الحال في كثير من القصائد الكلاسيكية الجديدة. وها نحن نورد بعض هذه الإلماعات مختصرين سياقها في الديوان وفي القرآن تجنباً للإطالة:

- لكمُ الغدُ الداني القطوفِ... (الديوان II، ص 164) ــ في جنةٍ عالية، قطوفُها دانية (سورة الحاقة 23/89).

- وتولّى زبد الكذب جُفاءَ (II، ص 141) ــ فأمّا الزبد فيذهب جفاء (سورة الرعد 17/13).

- واذا بهمْ عَصَفاً أكيلاً يرتمي... (II، ص 287) ــ فجعلهمْ كعصفٍ مأكولٍ (الفيل 5/105).

- غُرفُ الجنانِ تضوّعتْ جنباتُها/ بصديدِ هاتيكَ الجراحِ... (III، ص 21) ــ والذين آمنوا وعملوا الصالحات لنبوئنّهم من الجنّة غُرفاً... (العنكبوت 58/29).

- سَبعٌ عجافٌ وقد كُنَّ السّمانَ لكمْ/ فيها اللّها واللُّهى، والجاهُ والرغَدُ (IV، ص 94) ـ إني أرى سبعَ بقراتٍ سمانٍ يأكلهنّ سبعٌ عجافٌ (يوسف 43/12).

- بوركتِ خالصةَ الضمير فإنكِ الجنّاتُ تجري تحتَها الأنهارُ (III، ص 56) ـ أَعدّ الله لهم جناتٍ تجري من تحتها الانهارُ خالدين فيها (التوبة 89/9).

- ... بالمنّ تنطفُ والسلوى لياليها (III، ص 149) ـ وظللنا عليكم الغمامَ وأنزلْنا عليكم المنّ والسلوى (البقرة 57/2).

- ... مِنْ كيدِ همّارٍ بها مشّاءِ (III، ص 161)؛ وصفعتَ همازاً بها مشّاءَ (IV، ص 125) ـ ولا تُطعْ كلَّ حلّافٍ مَهين، همّازٍ مشّاءٍ بنميم (القلم 11/68).

النوع الثاني من الإلماع الديني أكثر تطوراً، ويعكس الرؤية الثورية التي تتميز بها القصيدة الجواهرية في هذه المرحلة بكل مقوماتها الفنيّة. فالصورة الشعرية المستقاة من التراث الديني لا ترد في هذا النوع بسياقها ودلالتها الأصليين دونما تغيير أو تبديل، بل تتناولها الرؤية الجديدة بتغيير سياقها أو بعض عناصرها لتكسبها بذلك دلالة جديدة أو تعارضها معارضة مباشرة أيضاً. فاذا كان التراث الديني، وخاصة القرآن، حافلاً بصور القيامة يوم يحاسَب الكافرون حساباً عسيراً عمّا جنت أيديهم من آثام، فالشاعر ينقل هذه الصور الكامنة في وعي القارىء/ السامع ولا وعيه الى سياق سياسي معاصر، يتحقق فيه الانتصار على الطغاة فيُسألون عن الجرائم التي اقترفوها بحق الجموع، ويحاسَبون عنها حساباً عادلاً وعسيراً. يخاطب الشاعر يوم الشهيد في بداية مطوّلته التي تحمل هذا الاسم، فيقول:

بكَ **يُبعث** «الجيلُ» المحتَّمُ **بَعْثُه** ... وبكَ «**القيامة**» للطغاةِ **تُقام**
وبكَ العُتاةُ **سيُحشرون، وجوهُهمْ** ... **سودٌ**، وحَشْوُ أُنوفهمْ إرغامُ
ويحاصَرونَ فلا «وراءٌ» يحتوي ... ذنَباً، ولا شُرَطاً يحوزُ «أمامُ»
وسيُسألونَ مَن الذين تسخّروا ... هذي الجموعَ كأنها أَنْعامُ

سـيُحـاسـبـونَ، فـإنْ عـرتْهـمْ سكتةٌ من خيفةٍ فستنطقُ **الآثـامُ**
(II، ص 285 ـ 286)

يجدر بالملاحظة هنا أنّ هذه الصورة العريضة لا تقتصر في وصف يوم القيامة على الموتيفات القرآنية الشائعة: **البعث، القيامة، الحشر، السؤال، الحساب، الآثام**، بل تتعداها الى عناصر اخرى من الصورة أقلّ شيوعاً: **وجوههم سود** ــ «يومَ تبيضّ وجوه وتسودّ وجوه» (آل عمران 116/3)، **والحصار** ــ «وإن عدتمْ عدْنا وجعلنا جهنمَ للكافرين حَصيراً (الإسراء 8/17).

في صورة القيامة المذكورة انتقل الشاعر بالصورة الدينية القديمة من سياقها **الأصلي الجادّ** الى سياق **عصري جادّ** أيضاً، بحيث ظلّ مدلول الصورة في السياقين واحداً أو متقارباً. إلاّ ان بعض صور التراث الديني ترد في القصيدة الجواهرية في سياق ساخر أيضاً، بحيث يغدو مدلولها في بيئتها الجديدة ساخراً كسياقه، فيتحوّل الالماع بذلك الى **إلماع دينامي**[46] يحمل التهكم الحادّ لِما لهذه الصور الدينية من مهابة وقداسة في سياقها الأوّل. في قصيدة «تنويمة الجياع» مثلاً (الملحق الشعري VII)، وهي قصيدة طافحة بالتهكم من «جياع الشعب» الذين يخلدون الى الاستكانة والصمت والاتّكالية، ويأخذون بالمقولات الاجتماعية والدينية الشائعة في هذا السياق[47]، يتناول الشاعر الصور الدينية القديمة في إلماع تهكّمي واضح، نورده هنا دونما الأخذ بترتيب الأبيات الأصلي:

نـامـي عـلـى تلـك العظـاتِ الغُـرِّ مـن ذاكَ الإمـامِ
يـوصـيـكِ أَن لاتـطـمـعـي مِن مالِ ربِّـكِ فـي حطـامِ
يـوصـيـكِ أن تـدعـي الـمـبـاهـجَ والـلـذائـذَ لِلـئـامِ
وتُعـوَّضـي عـن كـلّ ذلـكَ بـالـسـجـود وبـالـقـيـامِ

46) انظر: سوميخ 1986، ص 114 ـ 116.
47) انظر تحليل القصيدة مفصلاً: جبران 1988.

نـــامـــي يُســـاقــطْ رزقُكِ الـــمـــوعـــودُ فـــوقـــكِ بـــانـــتـــظـــامِ
نـــامـــي تـــطُفْ حُورُ الـــجـــنـــانِ عـــلـــيـــكِ مـــنـــهـــا بـــالـــمـــدامِ
نامـــي فكـــــــفُّ اللـــــــهِ تغســــــلُ عنـــــــكِ أدرانَ السقـــــامِ
نـــامـــي فـــحـــرزُ الـــمـــؤمـــنـــيـــنَ يـــذبُّ عـــنـــكِ عـــلـــى الـــدوامِ
نـــامـــي فـــمـــا الـــدنـــيـــا ســـوى «جـــســـرٍ» عـــلـــى نـــكـــدٍ مُقـــامِ

في مواضع اخرى من قصائد هذه المرحلة يُلمع الشاعر صراحة الى بعض الصور والمقولات الدينية ويعارضها معارضة مباشرة. صحيح أن هذا النوع من الإلماع أقرب الى أساليب الكلاسيكيين الجدد في بساطة مبناه ومباشرته، ولكنه من ناحية اخرى يحاور الصورة القديمة ويعارضها أيضاً، مما يعكس الرؤية الجديدة في القيم والمواضعات، التي تحكم هذه المرحلة كلّها. هكذا يختم قصيدة «ابو العلاء المعري» (الملحق الشعري IV) بالإشارة الى الآية القرآنية: «ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات ليتخذ بعضهم بعضاً سخرياً (سورة الزخرف 43/32؛ وانظر أيضاً: سورة الأنعام 165/6)، ورفْض هذه المقولة بصراحة في صورة جدلية متميزة:

... لكنّ بي جنفاً عن وعي فلسفةٍ تقضي بأن البرايا صُنفتْ رُتبا
وأن من حكمةٍ أن يجتني الرُّطبا فردٌ بجهد ألوفٍ تعلكُ الكَرَبا

وفي قصيدته «معروف الرصافي» (الديوان III، ص 68 ــ 73) يمتدح الرصافي لثورته على قشور الدين، كالجدل الطويل في المجالس الفقهية حول «مدى ما ينزح من البئر تطهيراً له من سقوط عصفور فيه، أو مدى ما يكون من ذلك عند سقوط حيوان مثلاً[48]، وتبنيّه «الإيمان» الاجتماعي بدلاً من الإيمان الديني التقليدي:

لـلـــــهِ درُّك مـــــــن جـــــــريءٍ دون فـكـرتـــــهِ جـهـيـــــــــرِ
أنـــكـــرتَ أن «الـــديـــن» لـــم يـــبـــرحْ مـــلـــيّاً بـــالـــقـــشـــورِ

48) الجواهري 1988، ص 54.

يجتـرُّ من «أحكامِ» بئرٍ لُوثتْ بدم البعيرِ
يلهو بها مَنْ ليسَ يعرفُ ما «البجيرُ» مِن «العجيرِ»
قد كنتَ تؤمنُ أن عقبى الموتِ شيءٌ في الضميرِ
وحياتكَ الدنيا لجنتها مثالٌ والسعيرِ
«اللهُ» عندك كانَ رمزَ سعادةِ الجمعِ الغفيرِ
والكفرُ ألا تُغضبَ الأشرارَ في شجبِ الشرورِ
والفسقُ في شربِ الدماءِ وليس في شربِ الخمورِ

نضيف أخيراً أن الشاعر يُلمع أحياناً الى مقولات دينية مأثورة، ولكنه يُحدث فيها بعض التغيير لتكتسب بذلك إيرونية/ مفارقة واضحة:

تأمرُ [القوانين] **بالمعروف والمنكرُ** فوق المنبرِ (الديوان II، ص 206)، **الحمد للتاريخ** (الديوان III، ص 22)، **آمنت بالفادين** (III، ص 36)، **سبحان آلاء الشعوب** (III، ص 39)، **نامي تصحّي** (III، ص 74)، **آمنت بالحمر** النوافح في الثرى/ يبساً، أريج الواحة الخضراءِ (الديوان III، ص 158)، **آمنت بالسلم** (III، ص 224)

الرافد الثاني من التراث القديم هو الأدب الكلاسيكي عامة، والشعر منه بوجه خاص. صلة الجواهري بالشعر القديم صلة وثيقة مركّبة، حتى يمكن القول إن رافد الشعر الكلاسيكي هو أقوى الروافد وأبرزها في الصورة الشعريّة الجواهرية. حفظ الشاعر كمية هائلة من هذا الشعر في صباه، وفي قصائده أبقى على الشكل الإيقاعي التقليدي ومبانيه الى حد بعيد، فلا غرو اذا تناول كثيراً من موتيفات هذا الشعر في قصيدته، يُدرجها كما هي في ثنايا صياغته حيناً، ويولّدها لتلائم سياقه ورؤيته الجديدة حيناً آخر.

ننظر في قصائد هذه المرحلة فنجدها حافلة بالإلماع الى شعر المتنبي وأبي نواس وأبي العلاء والبحتري والشريف الرضي، بل وشعر شوقي والأخطل الصغير من

المعاصرين أحياناً. بعض هذا الإلماع صريح واضح، يشير اليه الشاعر في هوامشه أحياناً، فيغنينا عن إيراده هنا تجنباً للإطالة، وبعضه يقتصر على صورة أو تشبيه يلتحم بصياغة القصيدة الجواهرية حتى يصعب في أحيان كثيرة ردّه الى الأصل. ففي قصيدته «لبنان يا خمري وطيبي» (الديوان III، ص 256 ــ 261) التي ألقاها الشاعر في مهرجان تكريم بشارة الخوري سنة 1961، في هذه القصيدة وحدها نجد إلماعات الى شعر بشارة الخوري نفسه، والى شعر المتنبي والبحتري وأبي نواس وعمر بن ابي ربيعة وعروة بن الورد، وقد يكون في القصيدة بعض الصور الاخرى التي لم نستطع تشخيص اصلها أيضاً. الشاعر نفسه يذكر في هوامش القصيدة إلماعه الى شعر عمر بن أبي ربيعة وعروة بن الورد، لكنّ القصيدة تبدأ في بيتها الأوّل: «لبنانُ يا خمري وطيبي/ هلاّ لممتِ حطامَ كوبي»، فيستدعي مطلعُها «الخمري» هذا حطام كوب الشاعر بشارة الخوري المحتفى به: «لم يكن لي غدٌ فأفرغتُ كأسي/ ثمّ حطمتها على شفتيّا»(49). وفي ثنايا القصيدة يأتي الشاعر على ذكر الزيارة التي قام بها بشارة الخوري الى بغداد فيُلمع إلى قصيدة نظمها الأخطل الصغير بهذه المناسبة توافق قصيدة الجواهري في بحرها ورويّها، قائلا:

وذعــرتَ صــحــراءَ الــعــراق بــمــوكــب الــنــارِ الــمــهــيــبِ
بــالآلــةِ الــخــرســاءِ تــســتــوري عــلــى وهــج الــلــهــيــبِ
...
واســتــصــغــرتْ زُمــرَ الــجــنــادب مــن فــويــهــات الــشــقــوبِ

وفي ذلك إلماع نصّي واضح الى قول بشارة الخوري في قصيدته المذكورة(50):

بــغــدادُ مــا حــمــلَ الــسُّرى مــنــي ســوى شــبــحٍ مُريــبِ
جــفــنــتْ لــه الــصــحــراءُ والــتــفــتَ الــكــثــيــبُ إلــى الــكــثــيــبِ

---

49) الخوري 1972، ص 160.
50) المصدر السابق، ص 164.

وتــنــصــتــتْ زمــرُ الــجــنــادبِ مــن فُويــهــاتِ الــثــقــوبِ

ويذكر الجواهري في قصيدته أيام الشباب الماضية، فيتمنى لو يجد من يقايضه لهو الشباب بالعبقرية وحِلم المشيب:

نــزقُ الــشــبــابُ عــبــدتُهُ   وبــرئــتُ مــن حِلــم الــمــشــيــبِ
...
يــا مــن يــقــايــضُنــي ربــيــعَ الــعــمــر ذا الْــمــرجِ الــعــشــيــبِ
بــالــعــبــقــريــةِ كــلــهــا   بــخــرافــةِ الــذهــنِ الــخــصــيــبِ

بل إن كلا المقطعين الأول والثاني من القصيدة المذكورة هما في الواقع توسّع في موتيف «المقايضة» الذي ورد لدى المتنبي موجزاً:

ليتَ الحوادث باعتني الذي أخذتْ   مني بحِلمي الذي أعطتْ وتجريبي(51)

ثم ردّده بعد المتنبي الشريف الرضيّ في صياغة جديدة قائلا:

جــنــونُ شــبــيــبــةٍ ووقــارُ شــيــبٍ   خذا عني النهى ودَعا الجنونا(52)

يُلمع الجواهري في شعره، كما ذكرنا، إلى عدد كبير من الشعراء الكلاسيكيين، لكن يبدو أن المتنبي والشريف الرضيّ هما أقرب الشعراء القدامى الى الجواهري، ومن هنا هذا الإلماع الكثير الى الصور الشعرية لديهما. المتنبي هو بلا ريب مثال الشاعر الفذّ في نظر الجواهري، أو هو «المثل الأعلى» كما يسميه الشاعر»[53]، فابن النجف المعاصر قريب الشبه من ابن الكوفة العباسي في اعتداده بنفسه وطموحه البعيد وخيبة أمله واحتقاره الأعداء والخصوم والحاسدين[54]. والشريف

51) المتنبي 1958، ص 450.

52) الشريف الرضي II، ص 457.

53) الجواهري 1988، ص 13.

54) انظر: جبرا 1982، ص 26 — 30؛ عطاالله 1992، ص 12 — 30.

الرضيّ أيضاً شاعر من أهل البيت، نظر الى المتنبي في كثير من صوره وصياغاته، وقد قرأه الجواهري في النجف قراءة طويلة متأنية. ولا أظننا نغالي أخيراً إذا قلنا ان الشعراء الثلاثة هم من أبناء الشيعة أيضاً، هذه الطائفة التي عانت القهر والتمييز عصوراً طويلة، ومن هنا ربما هذه «القرابة» بينهم، متمثلة في إحساسهم الحادّ بـ «الغبن» الجماعي والشخصي، والخيبة المرة التي تحفل بها أشعارهم. لهذا السبب سنحاول هنا الوقوف على بعض الصور الشعرية التي استقاها الشاعر من سلفيه المذكورين، سواء في ذلك ما تناوله منهما مباشرة دونما تغيير أو تبديل، وما أجرى فيه التعديل ليلائم السياق المعاصر والقيم الحديثة.

نبدأ ببعض «الصور» البسيطة التي تقتصر على قوالب كلاسيكية استقاها الجواهري من هذين الشاعرين المذكورين. من هذه الصور تتردد في القصيدة الجواهرية **الأبكار والعون**، وتعني في دلالتها الأولى الصغيرات والكبيرات في السن من النساء. يتحدث مثلا عن الدسائس التي يعاني منها الشرق فيقول: «منهنّ **عون** نتاج الشرق مُزْمنةٌ/ فينا، ومنهنّ صنعَ الغرب **أبكارُ**» (الديوان III، ص 183). والشريف الرضي يورد **الأبكار والعون** في سياق المصائب مرة وفي سياق الآمال اخرى:

أعجبْ بمسكةِ نفسٍ بعدما رُميتْ   من النوائب **بالأبكار والعونِ**
نظفَّرُ بالمآربِ طيّعاتٍ   وبالآمالِ **أبكاراً وعونا**(55)

«الصورة» الثانية شديدة الشبه بالاولى، وإن كانت لا تتردّد بكثرة مثلها. **فالنبع والغَرب** نوعان من الشجر، الأول صلب قويّ والثاني ليّن ضعيف، أوردهما الجواهري كناية عن الأقوياء والضعفاء في المجتمع في قصيدة «أبو العلاء المعري» (الملحق الشعري IV): «يا حاقر **النبع** مزهوّاً بقوتهِ/ وناصراً في مجالّي ضعفهِ **الغَرَبا**». ونجد **النبع والغرب** يتردّدان عند المتنبي والشريف الرضي كليهما، وإن كان سياق

55) الشريف الرضي، II، ص 446، 547.

الجواهري يختلف بعض الاختلاف:

فلا تنلْكَ الليالي إن أيديَها إذا ضربْنَ كسرْنَ **النبع بالغرَبِ**(56)
ولم تزلْ خدعات الدهر تطرقها حتى تعانق عود **النبع بالغرَبِ**(57)

وفي قصيدة «هاشم الوتري» (الملحق الشعري VI) يفاخر الجواهري بتحمله شظف العيش وقسوة الحياة، فيقول:

لِلّه درّ أبٍ براني شاخصاً للهاجرات لحرّ وجهي ناصبا
أتبرضُ الماءَ الزلال وغنيتي كِسرُ الرغيفِ مطاعماً ومشاربا

وهي صور «صحراوية» توافق طبيعة العراق الحارّ أيضاً، إلا أن الجواهري استقاها من الشاعرين المذكورين، وفي سياق الفخر لديهما أيضاً:

أُعرّض للرماحِ الصمّ نحري **وأنصب حرّ وجهي للهجيرِ**
ذراني والفلاة بلا دليلٍ **ووجهي والهجير** بلا لثامِ
وإني **لتغنيني عن الماء نغبةٌ** وأصبر عنه مثلما تصبر الربد(58)
أُعطي الهجيرَ مرادَه من صفحتي ويكد سمعي بالصرير جنادبُ(59)

وفي قصيدة «هاشم الوتري» ذاتها يسخر الجواهري من «متنمرين ينصبون صدورهم مثل السباع»، فإذا ما نشب القتال «لزموا حجورَهمُ وطار حليمُهم/ ذعراً، **وبُدِّلت الأسود أرانبا**»، والصورة من المتنبي يصف ممدوحه بأنه يجعل الاسود خرانق، أي أولاد الأرانب::

56) المتنبي 1958، ص 436.
57) الشريف الرضي، I، ص 98.
58) المتنبي 1958، ص 168، 482، 199 بالترتيب.
59) الشريف الرضي، I، ص 84.

ألمْ يحذروا مسخَ الذي يمسخ العدى ويجعل أيدي الأسد أيدي الخرانقِ(60)

كما يشبّه الجواهري خصومه بأنهم «زقاقٌ من الريح منفوخةٌ» (الديوان II، ص 250) وبالطبل المنفوخ للناس، في موضع ثان (III، ص 128)، والصورة مستقاة من مقصورة المتنبي:

وقد ضلّ قومٌ بأصنامهمْ وأمّا بزق رياح فلا(61)

من الصور اللافتة في هذه المرحلة أيضاً صورة الموت في خاتمة قصيدة «الرصافي» (الديوان III، ص 227) حيث يشبّه الموت بذئب تنطف أنيابه بالدم: «ذئب ترصّدني وفوق نيوبه/ دمُ إخوتي وأقاربي وصحابي». وقد أُعجبت سلمى الجيوسي بحق بما في هذه الصورة من تجسيد وحدّة[62]، إلا أن الشاعر استقاها في الواقع من الشريف الرضي في وصفه من يسرقون شعره:

لنا كلّ يوم منه ذئبٌ عمردٌ دمُ الشعر في أنيابه والبراثنِ(63)

والجواهري يشبه نفسه بالسيل الطاغي لا يقوى على إيقافه أحد، كما في قصيدة «هاشم الوتري» المذكورة: «يتبجّحون بأنّ موجاً طاغياً/ سدّوا عليه منافذاً ومساربا»، فيستعير الصورة ذاتها من المتنبي ثم الشريف الرضي بعده:

وأقدمتُ إقدامَ الأتيّ كأنّ لي سوى مهجتي أو كان لي عندها وترُ(64)
فخلّ عن الطريقِ لسيلِ طَودٍ تحدَّر لا يُخاض ولا يُعامُ
واقذفْ بنفسِكَ في شعواءَ خابطةٍ كالسيلِ يعصفُ بالصوّانِ واللُّوبِ»(65)

60) المتنبي 1958، ص 397.
61) المصدر السابق، ص 512.
62) الجيوسي 1978، ص 202.
63) الشريف الرضي، II، ص 555.
64) المتنبي 1958، ص 189.
65) الشريف الرضي، II، ص 288، I، ص 61.

نذكر أخيراً صورة إقدام المناضلين على الموت دونما خوف، كأنما يتسابقون فيما بينهم على ضرب القداح في الجاهلية (الديوان III، ص 290):

يتقامرون على المنايا بينهمْ حمراً، فلا **الأيْسار والأزلامُ**

والصورة ذاتها نجدها في وصف الشجاعة في القتال لدى المتنبي والشريف الرضي أيضاً:

في غِلمةٍ أَخطروا أرواحهمْ ورضوا بما لقينَ رضى **الأيسار بالزلَمِ**(66)
نسابق **الموت** تطويحاً بأنفسنا حتى كأنّا على **الآجال نقترعُ**(67)

في معظم الصور المذكورة أعلاه استقى الجواهري الصورة القديمة ذاتها لدى المتنبي والشريف الرضي ولم يحدث فيها تغييراً يُذكر سوى الانتقال بها الى سياق معاصر لا يختلف عن سياقها القديم في جوهره، فالفخر بالنفس هو الفخر بالنفس ذاته، شجاعة وشاعرية وتحملاً للشدائد، والقتال في الشعر الكلاسيكي هو القتال/ النضال ضد النظام وأتباعه في السياق المعاصر. إلا أن الإلماع الى الشعر القديم يصيبه احياناً تغيير كبير، سواء في عناصره او في سياقه، بحيث يقترب من **الالماع الدينامي** الى حدّ بعيد. من الامثلة البارزة على هذا النوع من الصور نذكر **صورة المجد** لدى المتنبي نفسه والجواهري المعاصر. «عرّف» المتنبي المجد تعريفاً ذاتياً فيه كثير من الاعتداد بشجاعته في ساحة القتال، فقال:

فلا تحسبنّ المجدَ زقاً وقينةً فما المجدُ إلا السيفُ والفتكةُ البكرٌ
وتضريبُ أعناقِ الملوكِ وأن تُرى لكَ الهبواتُ السودُ والعسكرُ المجْرُ(68)

وجاء الجواهري فحوّم حول هذه الصورة القوية في مواضع كثيرة من قصائده،

66) المتنبي 1958، ص 496.
67) الشريف الرضي، I، ص 646.
68) المتنبي 1958، ص 189.

ولكنه لا يخوض القتال ويضرب أعناق الملوك بالسيف كسلفه ابن الكوفة، فعرّف المجد تعريفات جديدة تعكس ظروف العصر ورؤيته السياسية:

والمجدُ أن تُهدي حياتكَ كلَّها ... للناسِ لا برمٌ ولا إقتارُ
والمجدُ أن يحميكَ مجدُك وحدَهُ ... في الناس.. لا شُرطٌ ولا أنصارُ
والمجدُ إشعاعُ الضميرِ لضوئهِ ... تهفو القلوبُ وتشخصُ الأبصارُ

(II، ص 55)

ما المجدُ كأسٌ تجتليها للسقاةِ يدُ المديرِ
المجدُ يُخنقُ بين أوتارٍ وولدانٍ وحورِ
المجدٌ ليسَ رضا الوزيرِ ولا مصاقبة السفيرِ
المجد صنوٌ للدماءِ وللسجونِ وللقبورِ

(II، ص 70)

ماذا يضرّ الجوع؟ مجد شامخٌ ... أني اظلّ مع الرعيةِ ساغبا
أني أظلّ مع الرعيةِ مرهقاً ... أني أظلّ مع الرعية لاغبا

(III، ص 24)

كما نجد في «هاشم الوتري» ذاتها إلماعاً آخر الى شعر المتنبي أيضاً. يفخر المتنبي بشيوع شعره على كل لسان فيأتي بصورة شعرية متميزة:

وما الدهر إلا من رُواة قصائدي ... إذا قلتُ شعراً أصبح الدهرُ منشدا
فسارَ به مَن لا يسير مشمّراً ... وغنى به مَن لا يغني مغرّدا(69)

ويذكر المتنبي شعره في موضع آخر فيُبرز هذه المرة شيوعه «مساحِيًا» لا على الألسنة فقط:

69) المصدر السابق، ص 373.

ولــكــنّه طــال الــطــريــقُ ولــم أزلْ أفــتــشُ عــن هــذا الــكــلامِ ويُنــهــبُ
فـشـرّقَ حـتـى لـيـسَ لـلـشـرقِ مَشـرقٌ وغـرّبَ حتى ليس للغربِ مَغربُ(70)

وعمد الجواهري إلى هاتين الصورتين فصاغهما في صورة واحدة موجزة، وفي سياق محاولة الحكام والخصوم منع شعره من الانتشار، لا في سياق المباهاة العامة بالشاعرية الفذّة، بحيث نظلم الجواهري إذا اعتبرنا ذلك «نقلاً حرفياً» فحسب:

يـتـبـجّحـونَ بـأنّ مـوجـاً طـاغـيـاً سـدّوا عـلـيـه مـنـافـذاً ومـسـاربـا
كذبـوا، فـمـلءُ فـمِ الـزمـانِ قـصـائـدي أبـداً تـجـوبُ مـشـارقـاً ومـغـاربـا
تـسـتـلُّ مِن أظـفـارهـم، وتـحـطّ مِن أقـدارهـم، وتـثـلُّ مـجـداً كـاذبـا
(الديوان III، ص 24)

وفي القصيدة المذكورة ذاتها، وقد أشرنا اليها غير مرة في هذه الدراسة لما هي عليه من مستوى فني رفيع، يجمع الجواهري في مقطع واحد إلماعاً الى بيت المتنبي السابق حول المجد، بالاضافة الى بيت آخر لأبي نواس في وصف مجالس الشراب: «مساحبُ مِن جرّ الزقاق على الثرى/ وأضغاث ريحان: جنيّ ويابسُ»(71)، وبيت ثالث ذائع لعلي بن الجهم في الغزل: «عيون المها بين الرصافة والجسرِ/ جلبْنَ الهوى من حيث أَدري ولا أدري»(72)، ليشكّل من هذه الإلماعات الثلاثة الى الشعر العباسي صورة عريضة لبغداد الماضي، بغداد الترف والغناء والخمر والغزل بالحسناوات. ثم ينقض هذه الصورة فيقابلها ببغداد الحاضر بكل عناصرها النضالية: معركة «الجسر» إبان «الوثبة» التي انقلب فيها الشعر جمراً ولهباً بعد أن كان من قبل عبثاً ولهواً، والثائرون يتساقون كأس الموت لا كؤوس الخمر، وعلى الارض تترك مساحبها جثث الشهداء لا زقاق الخمر، وعلى «الجسر» تتدافع الفتيات المناضلات

(70) المصدر السابق، ص 470.
(71) ابو نواس 1953، ص 37.
(72) علي بن الجهم 1949، ص 151.

نحو الموت سافرات لا الحسناوات من «الحريم» كحبيبة الشاعر عليّ بن الجهم:

بـغـدادُ كـان الـمـجـدُ عـنـدكِ قـيـنـةً — تـلـهـو وعـوداً يـسـتـحـثّ الـضـاربـا
وزقـاقَ خـمـرٍ تـسـتـجـدّ مـسـاحـبـاً — وهـشـيـمَ ريـحـانٍ يـذرّى جـانـبـا
و «الجسر» تمنحه العيونُ من المها — فـي الـنـاسـبـيـن وشـائـجـاً ومـنـاسـبـا
الـحـمـد لـلـتـاريـخ حـيـن تـحـوّلـتْ — تـلـكَ الـمـرافـةُ فـاسـتـحـلْنَ مـتـاعـبـا
الـشـعـرُ أصـبـحَ وهـو لـعـبـةُ لاعـبٍ — إن لـم يَـسـلْ ضـرمـاً وجـمـراً لاهـبـا
والـكـأسُ عـادتْ كـأسَ مـوت يـنـتـشـي — زاهـي الـشـبـاب بـهـا ويـمـسـحُ شـاربـا
و «الـجـسـر» يـفـخـر أنّ فـوق أديـمـه — جثثَ الـضـحـايـا قـد تـركْنَ مـساحـبا
وعـلـى بـريـق الـمـوتِ رحْنَ سـوافـراً — بـيـضٌ كـواعـبُ يـنـدفـعْنَ عـصـائـبـا

(الديوان III، ص 22)

هذه، في رأينا، هي الخمرة الجديدة في زقاق قديمة التي أشار اليها الاستاذ رئيف خوري: «الجواهري ــ على تعبير القدماء ــ فحل من فحول الشعراء المعاصرين. وهو في التعبير الشعري أميل الى النهج الكلاسيكي منه الى النهج المولّد الحديث. على أن الكثير من صوره ومعانيه جديد، فهو من القادرين على وضع الخمر الجديدة في زقاق قديمة»[73].

من الصور القديمة البارزة في القصيدة الجواهرية نذكر أيضاً **صورة الصلّ**. حتى في ذكرياته يتحدث الشاعر عن ولادته فوق أرض صحراوية جافّة، فيذكر أنه تعلم بذلك تحمّل الشدائد وشظف العيش، شأنه في ذلك شأن **صل الفلاة**: «وُلدتُ فوق أرض ملحية عطشى بالرغم من أنها على مقربة ميل أو ميلين من مياه الفرات [...] فانفتحت نظرتي الاولى على افق الصحراء الممتدّ الى الابديّة، وتعلمت، أول ما تعلمت، التحمل والزهد الذي يميّز صلّ الفلاة»[74]. بهذا يكشف لنا الشاعر عن

73) الخوري 1955، ص 66.

74) الجواهري 1988، ص 29.

البعد الأول الذي استهواه في صورة الصلّ: تحمّل ظروف الصحراء القاسية برمالها الملتهبة وندرة الطعام فيها. إلاّ أن تقصّي صورة الصل في القصيدة الجواهرية يكشف عن بعد آخر في الصلّ، هو التحفّز للانتقام وشدة البطش بالأعداء. تظهر صورة الصل لأول مرة في سياق مدح الأمير فيصل السعود، في القصيدة التي نظمها الجواهري «تشفياً ونكاية بالملك فيصل الأول»، ويبرز فيها البعد الثاني من الصل واضحاً:

فبالمرصاد صلٌّ أرقميٌّ شديدُ البطشِ، مرهوبُ الجنانِ
يُريهم غفلةً حتى إذا ما تمادَوا في اللجاجةِ والحِرانِ
مشى لهمُ كأروعِ ما تراهُ حديدَ النابِ محتشدَ الدخانِ

(الديوان II، ص 10)

وفي «المقصورة» يطوّر الشاعر صورة الصلّ، فيأتي بصورة جدلية لافتة تقف أساساً على البعد الأول من الصلّ الذي يعاني هجير الصحراء وشظف العيش، بحيث لا يجد الأرذلون ما يخوفونه بسلبه منه:

بماذا يخوّفني الأرذلون ومِمَّ تخافُ صلالُ الفلا؟!
أيُسلبُ عنها نعيمُ الهجيرِ ونفحُ الرمالِ وبذخُ العرا؟!!

(الديوان II، ص 250؛ وانظر ايضاً: III، ص 24، 136، 229)

صورة الصلّ ذاتها وجدناها تتردّد في شعر الشريف الرضي دون المتنبي، وأغلب الظن أن الجواهري استقاها من هناك، رغم أن الشريف الرضيّ لا ينسب الى الصلّ سوى الإطراق ثمّ الانتقام باللدغ الذي لا ينفع معه الدواء:

ومطراقٍ على اللحظات صلٌّ مريض الناظرين من الحياءِ
تنكّسَ كالأميمِ فإن تسامى مضى كالسهمِ شذّ عن الرماءِ
وما يُنجي اللديغَ به تداوٍ وقد أمسى بداءٍ أيّ داءِ

إنّ الذلولَ على القوارع عادَ بعدكُمُ شَموسا

وأرمَّ مثل الصلّ ينتظرُ التي تشفي النسيسا
حتى أحدَّ لكمْ حساماً قاطعاً نغضَ الرؤوسا(75)

[أرمَّ: سكتَ، النسيس: بقية الروح، نغض: حرّك]

وربما كان ولوع الشريف الرضي، ومن بعده الجواهري، بصورة الصلّ بالذات، مردّه الى ما يتصل بهذه الصورة من تداعيات التحريض على الثأر والانتقام. ففي قصيدة تأبّط شراً الشهيرة في الرثاء ترد صورة الصلّ أيضاً في سياق التحريض على الأخذ بالثأر:

إنّ بالشِّعب الذي دونَ سلعٍ **لَقتيلا دمُهُ ما يُطَلُّ**
خلّفَ العبءَ عليَّ وولّى أنا بالعبءِ له مُستقلُّ
ووراء **الثأر** مني ابن أختٍ مَصِعٌ عُقدتُهُ ما تُحلُّ
مُطرقٌ يرشحُ سماً كما **أطرق** أفعى ينفثُ السمَّ **صِلُّ**(76)

* * *

رغم هذه الصلة المتميّزة بين الجواهري وسلفيه المتنبي والشريف الرضيّ، ونحن هنا لم نأتِ على كل تفاصيلها الدقيقة تجنباً للإطالة، فإن الشاعر استفاد أيضاً من الشعر الكلاسيكي عامّة، بكلّ ما يحمله من تقاليد وقيم وصور متأصلة في وعي الانسان العربي المعاصر، بحيث تبدو في سياقها السياسي الجديد صوراً قديمة جديدة في آن معاً، «فقصائده في معظمها هي المثل الأكمل لشعر يستهدف التأثير في الجماهير، آنياً وبعنف، مستخدماً صوراً وإشارات لها جذور بعيدة الغور في وعي الامة ولا وعيها، مما يحرك فيها عواطف النقمة والحسّ بالخيبة والاضطهاد، وبأنها ضحية يجب أن تثور على مضحيها»(77).

75) الشريف الرضي، I، ص 14، ص 555؛ وانظر أيضاً: ص 54، 526، 564.
76) الحماسة د. ت.، I، ص 348.
77) جبرا 1982، ص 34.

فالاستسقاء مثلا موتيف شائع في الشعر الكلاسيكي، خصوصاً في خواتم قصائد الرثاء، حيث يدعو الشاعر بالسقيا لقبر المرثيّ عادة. بل إن الشريف الرضيّ ينتقل في إحدى مراثيه من الاستسقاء التقليدي بالمطر الى الاستسقاء بالدمع والروض المنوّر أيضاً:

أدرّتْ عليك الساريـاتُ ورقرقتْ   على ذلك القبر الرياحُ الغرائبُ
ولا زالَ عـن ذاكَ الضريـح مُنـوّرٌ   من الروضِ تفليهِ الصَّبا والجنائبُ
ولا بـل سقيناكَ الدموعَ، وإننـا   لنأنفُ إن قلنا سقتْكَ السحائبُ(78)

تناول الجواهري هذا الموتيف القديم أيضاً في سياق الحديث عن المناضلين والشهداء، مبقياً على عنصر الماء التقليدي حيناً، ومستبدلاً الماء بالدمع أو الدم وحتى الوعي أحياناً:

يـا «سـواسـبـولُ» سـقـاكِ الـدمُ يـزكـو لا الـغـمـامُ
(II، ص 158)

اسالَتْ ثـراكَ دموعُ الشبابِ   ونـوّرَ منـكَ الضريـحَ الـدمُ
(II، ص 284)

غادى الحيا تلكَ القبورَ وإن غدتْ   بالناضحاتِ من الدماءِ عواشبا
وتعـهّدَ الكفنَ الخضيبَ بمثلـهِ   وطنٌ سيبعثُ كلَّ يومٍ خاضبا
(III، ص 22)

وسُقيتَ من وعي البلادِ وعزها   ما يصطفيكَ بروضةٍ غنّاءِ
(III، ص 163)

من الصور القديمة أيضاً صور **الحليب والدرّ والضرع**، تتردّد في قصائد

78) الشريف الرضي، I، ص 145.

الجواهري بشكل واضح، مكنياً بها عن الثراء والمنافع الماديّة حينا، وعن استغلال الطبقات الشعبيّة ونهب خيرات الوطن حيناً آخر، لتكتسب هذه الصور القديمة في سياقها الجديد دلالة سياسية معاصرة:

تحلّبَ أقوام **ضروع** المنافعِ ورحْثُ بوسقٍ من «أديب» و «بارعِ»
(II، ص 153)

تلمّسَ الحسنَ لم يمددْ بمُبصرةٍ ولا **امترى درّة** منها ولا **حلَبا**
(II، ص 187)

شعب يجاعُ **وتُستدرّ ضروعُه** ولقد تُمار **لِتُحلب** الأغنامُ
(II، ص 288)

أدرّ عليه **ثديُّ الخمولِ** وهزّته في المهد كفُّ الغبا
(II، ص 249)

تلك الثلاثون العجاف أذلّها سوط الرعاة ومسَّها الإضرارُ
جمدتْ على الجلد اليبيس **ضروعُها** مِن فرط ما **احتُلبت** لها **أشطارُ**
(III، ص 59 ــ 60)

دمشقُ، لم يأتِ بي عيشٌ أضيق به **فضرع** دجلة لو **مسحّتُ درّارُ**
(III، ص 189)

من ناحية اخرى غالباً ما ينتقل الشاعر بالنضال الوطني والفكر السياسي الى صور «شخصية» نابضة. فالصراع السياسي القائم بين النظام الظالم والشعب المظلوم، أو بين المستعمر والجماهير المطالبة بالاستقلال، هذا التناقض سرعان ما يتحوّل في القصيدة الجواهرية الى مستوى «العداء الشخصي» بين الحاكم والشعب، أو بين الحاكم والشاعر نفسه، وفي هذا السياق الجديد يسهل على الشاعر الاستقاء من

مخزونه الهائل من الموتيفات والصور القديمة أصلاً، في شعر الحماسة والقتال، بحيث تكتسب في السياق الجديد دلالات معاصرة حول النضال الوطني والصراع الطبقي. هكذا يظهر الحاكم او المستعمر غالباً في صورة وحش مسلّح بالأظفار والأنياب التي يمزّق بها جموع المناضلين ويلوك لحومهم:

ألآنَ يـقـبـعُ فـي مـهـانـتـهِ لِيـنـتـفـضَ الـشـعـوبُ
وحـشٌ تـقـلّـمـت الأظـافـرُ مـنـه واخـتـفـتِ الـنـيـوبُ
(II، ص 200)

بُلـيـنـا وأنـتـم بـمـسـتـعـمـرٍ   أكـولٍ شـروبٍ لـنـا غـادرِ
يـهـونُ **عـلـى نـابـهِ لـحـمُـنـا**   هـوان الـجـزورِ عـلـى الـجـازرِ
(III، ص 90)

مـشـتْ لـكِ بـاريـسُ امُّ الـحـقـوقِ **وحـشـاً يـدبُّ عـلـى أربـعِ**
تـمـزّقُ أظـفـارُهُ أمّةً   بـحـقّ الـحـيـاةِ لـهـا تـدّعـي
(III، ص 169)

نـابٌ من الوحش مسعوراً أُطيح بهِ   وفـي الـبـراثـنِ مـنـهُ لـم يـزلْ ظـفـرُ
مـقـلّمٌ فـي غـدٍ خـزيـانُ مـنـتـفـخٌ   مـمـا تـقـيّحَ مـن خـبـثٍ بـه الـوضـرُ
(III، ص 223)

ثم إن انتقال الشاعر بالتناقض السياسي/ الفكري الى مستوى العداء الشخصي يفتح أمامه مجالاً واسعاً لإيراد صور **العنف والثأر والانتقام** حتى غدت هذه الصور من السمات البارزة في هذه المرحلة، بحيث تستحق منا وقفة أطول في تقصّيها وتحليلها.

أوّل ما يلاحَظ أن صور العنف والتحريض على الثأر «لها جذور بعيدة الغور في وعي الامة ولا وعيها» أقوى ممّا في كل الصور القديمة الاخرى. فشعر الحماسة

القبلي، الجاهلي منه وما بعد الجاهلي، و «أيام العرب» و «السير الشعبية» والتراث الشفوي كله، غالباً ما يشكّل الأخذ بالثأر موتيفاً مركزياً فيها جميعاً، بحيث يكمن في الوجدان العربي كالجمر تحت الرماد، وتكفي الإشارة الذكية وحدها لإثارة هذه التداعيات بكل حدّتها وعنفها. ولا نظن أنّ هناك شاعراً أقدر من الجواهري، في الشعر المعاصر كله، على إثارة هذه التداعيات الدفينة بالصورة والإشارة، لِما أوتي من إلمام واعٍ بالتراث المذكور ونشأة في بيئة ثقافية اجتماعية مواتية.

في مطوّلة الجواهري «يوم الشهيد» (الديوان III، ص 285 ــ 295) يخاطب الشاعر أخاه جعفراً الشهيد بأنه لو شاء لانصرف الى لهو الشباب ومتع الحياة، ولكنه اختار طريق النضال فكانت الشهادة، ثم يختم المقطع على هذا النحو:

لـو غـيـرُ ذاكَ أطـاحَ رأسَك لارتـمـى   بـشـراكِ نـعـلـكَ طـائـحـاً «هـمـامُ»
ولـمـا استـقـلّ بـرأس «مـرةَ» خـنـصـرٌ   لـكَ، واسـتـقـادَ بـوجـهـه إبـهـامُ

والجواهري بهذه الإشارة المباشرة يذكّر قارئه/ سامعه بحرب البسوس، أشهر «أيام العرب» في الجاهلية، وبالقصة الشعبية «سيرة الزير سالم» التي استمدت مادتها التاريخية من «حرب البسوس»، واستدعاء الواقعة التاريخية او القصة الشعبيّة لا بدّ أن يثير تداعيات الأخذ بالثأر بكل ما فيه من حدة وعنف حين يشكّل محوراً ثيماتياً مركزياً في الواقعة والقصة على حد سواء.

في قصيدته الاولى في أخيه ــ «اخي جعفر» (المحلق الشعري V)، كانت الفاجعة ما تزال قريبة ساخنة فتوالت صور الثأر «دمويّة» مروّعة:

أتـعـلـمُ أنّ جـراح الـشـهـيـد   تـظـل عـن الـثـأر تـسـتـفـهـمُ
أتـعـلـمُ أنّ جـراح الـشـهـيـد   مـن الـجـوع تـهـضـم مـا تـلـهـمُ
تـمـصّ دمـاً ثـم تـبـغـي دمـاً   وتـبـقـى تـلـحّ وتـسـتـطـعـمُ
(II، ص 280)

وفي قصيدة «ذكرى المالكي» نقرأ أيضاً:

تـمـرّغ الـثـأر إذ هـيـضـت جـوانـحـه   والـيـوم يـنـقـضّ مـثـل الأجـدل الـثـارُ
(III، ص 184)

وفي هذه الصور العنيفة التي تصف جراح الشهيد تمصّ الدماء بعد الدماء فلا ترتوي، وتصف الثأر طائراً كان كسير الجناح فغدا كالصقر الجارح، ما يثير في القارىء كل تداعيات الثأر في التراث الأدبي والشعبي، بل إنها تذكّر **بهامة الأسطورة** أيضاً، إذ «كانت العرب تزعم أن روح القتيل الذي لم يُدرَك بثأره تصير هامة فتزقو عند قبره، تقول: اسقوني اسقوني! فاذا أدرك بثأره طارت»[79].

إلاّ أن صور العنف والثأر والدم الجواهرية لا تقوم على هذه الإشارات المثيرة للتداعي فحسب. فالشاعر نفسه أوتي قدرة خارقة على صياغة صور العنف والثأر، بحيث لا نغالي إذا قلنا إنه أقوى الشعراء المحرضين في عصرنا هذا، وفي العصور الماضية، ربما:

وانـفـذْ بـطـعـنـتـكَ الـصـمـيـمـةِ إنـهـا   داءُ الـبـغـاة وإنّهـا لـلـدواءُ
فـلـقـد تـعـجَّبَ مـسـتـبـيـحٌ غـاصـبٌ   أنّ الـمـبـاحَ ذمـارُهـمْ رُحـمـاءُ
ولـقـد تـسـاءلَ مَقـتـلٌ مـتـكـشّفٌ   لـلـبـغـي: أيـن الـطـعـنـةُ الـنـجـلاءُ
ولـقـد تـشـكّتْ مـن هـوانِ لـديـغـهـا   فـي الـنـاسِ تـلـكَ الـحـيّةُ الـرقـطـاءُ
(III، ص 37)

جـزائـرُ كـيـلـي بـصـاعَيْ حَقـودِ   عَمٍ فـي ضـراوتـهِ مُقـذعِ
عـلـى مـوجـعِ الـظـلـم بـالأوجـعِ   ومـسـتـبـشَعِ الـحـقـدِ بـالأبـشـعِ
خـذي الـوحـشَ مـن ظـفـره وانـزعـي   ومـن نـابـه حَرِداً واقـلـعـي
وشـقّي مـرارتَهُ وامـضـغـي   وسـؤرَ قـرارتـهِ واجـرعـي

79) لسان العرب، مادة هـ و م.

دعــيــهِ يــذقْ مــا أذاق الــشــعــوبَ   مــن الــهــول والــفــزعِ الأفــظــعِ
وجرّيــــه فــــوقَ رغــــام أجـــرَّ   عــلــيــه مــواكــبــهــا يــركــعِ
وتــــلّي بـــخـــدٍ لـــه أصْعـــرٍ   يُمـــرَّغْ، وجـــيـــدٍ لـــه أتـــلـــعِ

...

وخــلّي الــرقــابَ الــغــلاظ الــقــبــاحَ   تــرقُّ عــلــى تــرف الــمــبــضــعِ
(III، ص 170 ــ171)

هذه هي قمة الشعر التحريضي التي أشرنا اليها. المثال الثاني وحده يكاد يجمع كل صور العنف والحقد والتحريض والثأر: الحقد الأعمى الضاري حتى درجة الفحش، الظلم الموجع والأوجع، الحقد البشع والأشبع، الوحش، الظفر، الناب، المرارة، سؤر القرارة (بمعنى بقية الماء)، الهول، الفزع الأفظع، الرغام (التراب)، الخذ الأصعر (بمعنى المتكبر)، والجيد الأتلع (العنق الطويلة). تجمع بين هذه العناصر، وبعضها يخصّ العدو/ فرنسا والآخر يخصّ صاحب الثأر/ الجزائر، أفعال الأمر المتلاحقة ثماني مرات في الأبيات الثمانية، (المقطع في الأصل من 15 بيتاً وفيه 15 فعل أمر أيضاً، لكننا لم نورده كاملاً تجنباً للإطالة، وقد أطلنا!). يضاف الى ذلك كله إيقاع المتقارب «اللاهث» بأوتاده «المتقاربة» وعروضه الصحيحة مرة المحذوفة مرة اخرى، وجرْس العين «المقعقع» في القافية والتصريع وفي ثنايا البيت أحياناً، ثم الاشارة أخيراً الى أكل المرارة/ الكبد بما تحمله من تداعيات «بعيدة الغور» ــ ليتشكل من ذلك كله صورة عريضه حادّة مروِّعة للانتقام والأخذ بالثأر!

هذا الحشد الهائل من صور العنف والثأر والدم هو أكثر ما يمثّل الرؤية الثورية للشاعر في هذه المرحلة، حتى يكاد يطغى على كلّ ما عداه من مقوّمات القصيدة الأخرى. ينظر الناقد في هذا الكم الهائل من صور العنف تتدفق في مطوّلات هذه المرحلة، فيسأل نفسه غير مرة: من أيّ معين يستقي الشاعر هذه الصور الغنيّة الحادّة تنثال عليه في القصيدة بعد القصيدة خلال أكثر من عشرين سنة؛ ما السرّ في هذه

«الجمرة» التي لا تنطفىء مهما طال بها الزمن واستنفدها الإبداع الشعري؟

الموهبة الفذّة والمزاج العصبيّ الحادّ لهما نصيب، ما في ذلك شكّ، في هذا الفيض من صور العنف المذكورة. وشعر الحماسة «القبلي» من التراث الكلاسيكي، وقد استوعب منه الشاعر كمية هائلة في سنوات تكوينه ونشأته، له نصيب واضح أيضاً، وقد أشرنا آنفاً الى الصلة الوثيقة بين الشاعر والتراث القديم عامّة، بما فيها صلته المتميزة بالمتنبي والشريف الرضيّ بوجه خاصّ. إلا أن ذلك كلّه لا يمنعنا من افتراض قيام الصلة ايضاً بين هذا الشعر الساخط المتمرد المحرّض والبيئة الثقافية الدينية في النجف، حيث عاش الشاعر سنوات صباه وشبابه الأوّل يتنفس هواءها المشبع بالشعر الشيعي، الرسمي والشعبي، يُتلى على «المنابر الحسينية» على مدار السنة، مذكّراً بفاجعة الحسين «شهيد الطفّ»، التي تتجدد في يوم عاشوراء من كلّ سنة حادّة ساخنة رغم تقادم السنين والأيّام. بل إننا لا نغالي، في هذا الصدد، إذا زعمنا أن العنف والدم والثأر في القصيدة الجواهرية هي، بشكل أو بآخر، استمرار لصور الشهادة والدم والنقمة في قصة الحسين «شهيد الطف» ــ محور التراث الشيعي الرسمي والشعبي الذي يُتلى في المجالس وعلى المنابر. لا شكّ أن الجواهري انتقل بهذه «النقمة» الى السياق السياسي المعاصر، والى درجة أعلى عنفاً وشيوعاً، إلاّ أن هذا لا يحول دون قيام الوشائج بين «جمرة» الحسين المتجددة كل عام و «جمرة» الشهادة في ساحات النضال في العراق المعاصر.

في تشرين الثاني عام 1947، بعد انحياز الشاعر الى «الإباء» انحيازاً تاماً وتعاظم المعارضة الوطنية للانجليز والحكم الموالي في العراق، كتب الجواهري قصيدته «آمنت بالحسين» (الديوان II، ص 266 ــ 269)، وألقاها في الحفل الذي أُقيم في كربلاء في «ذكرى استشهاد الحسين». القصيدة تبدو «شاذة» في النظرة الاولى، سواء في تلك الفترة من تاريخ العراق الحديث او في موضعها من الديوان، إلاّ أن النظرة المتأنية في القصيدة ذاتها تظهر بوضوح أنها لا تختلف في جوهرها عن القصائد السياسية/ الوطنية التي سبقتها والتي تلتها. تتألف القصيدة من 64 بيتاً من

المتقارب ورويّها العين المكسورة، وهي بذلك توافق قصيدة «أخي جعفر» («المحلق الشعري» V) في وزنها، وتتفق مع قصيدة «الجزائر» (الديوان III، ص 167 ــ 172) في وزنها وقافيتها أَيضاً. إلاّ أن «القرابة» بين هذه القصائد الثلاث لا تقتصر على الإيقاع، بل تتعداه الى الرؤية والصورة والصياغة أيضاً.

في المقطع الأول من قصيدة الحسين، ولا نأتي هنا بالأبيات في ترتيبها الأصلي، نقرأ:

فـداءٌ لـمـثـواكَ مـن مـضـجـعِ ... تـنـوَّرَ بـالأَبـلـجِ الأروعِ
ورعـيـاً لـيـومـك يـومِ «الـطـفـوفِ» ... وسـقـيـاً لأرضـكَ مـن مـصـرعِ
فـيـا أيـهـا الـوتـرُ فـي الـخـالـديـنَ ... فـذّاً، الـى الآنَ لـم يُشـفـعِ
ويـا عـظـة الـطـامـحـيـنَ الـعـظـامِ ... لـلاهـيـنَ عـن غـدِهـمْ قُنَّعِ

في البيت الأول والثاني يخاطب الشاعر الحسين مباشرة بضمير الخطاب، ويدعو لقبره بالسقيا مؤكداً أن هذا القبر **يتنور** بهذا الشهيد الشجاع. والصورة هنا وثيقة الصلة بخاتمة «أخي جعفر» حيث السقيا والنور أيضاً: «أسالت ثراكَ دموعُ الشبابِ/ ونوَّر منكَ الضريحَ الدمُ». في البيت الثالث يصف الحسين بأنه الشهيد الفذ، إذ هو سيّد الشهداء أو «الوتر بين الخالدين»، أمّا الجزائر المناضلة فمثلها الشعوب المناضلة الاخرى، ولكن الصورة في الموضعين تتشكّل من عنصري **الوتر والشفع:** «جزائرُ ما أنتِ مجذومة/ ولا أنتِ بالوتر لم يُشفعِ». وفي البيت الاخير أعلاه يصف الحسين بأنه مثال الطامح العظيم، أو المناضل القدوة يضحّي بنفسه في سبيل غد أَفضل، وبذلك يُسبغ الشاعر على الحسين رؤيته الثوريّة التي تعتبر الشهداء جسراً الى الغد/ المستقبل: «سلام على جاعلين الحتوفَ/ جسراً الى الموكب العابرِ» (III، ص 85). وفي نهاية المقطع المذكور يتوسّع في صورة الشهيد القدوة الذي تحت يده المبتورة الخانعين على رفض الظلم والتخلّص من الخوف والاهتداء بالضمير:

كـأن يـداً مـن وراء الـضـريـحِ حـمـراءَ «مـبـتـورة الإصـبـعِ»

تــمــدُّ الــى عــالــم بــالــخــنــوع والــضــيْمِ ذي شَرَقٍ مُتــرعِ
تــخــبّط فــي غــابــةٍ أطــبــقــتْ عــلــى مــذئــبٍ مــنــه أو مُسْبــعِ
لِتُبــدلَ مــنــه جــديــبَ الــضــمــيــرِ بــآخــرَ مــعــشــوشــبٍ مُمــرعِ
وتــدفــعَ هــذي الــنــفــوسَ الــصــغــارَ خــوفــاً الــى حــرمٍ أمــنــعِ

كذلك «يقترب» الشاعر من الحسين الشهيد في موضعين من القصيدة المذكورة، فيصوّر في الموضع الأول كلفه بالحسين في صورة ملوّنة باللهفة الذاتية والأسى لهذا المصير الفاجع، ويصف في الموضع الثاني، في صورة طافحة بالألم، سقوط الحسين الشهيد، مؤْثراً إعمال الأعداء سكينهم في لحمه على التخلّي عن الضمير/ الكرامة:

شــمــمــتُ ثــراكَ فــهــبّ الــنــســيــمُ نــســيــمُ الــكــرامــة مــن بــلــقــعِ
وعــفّرتُ خــدّي بــحــيــث اســتــراحَ خــدٌّ تــفــرّى ولــم يَضــرعِ
وحــيــثُ ســنــابــكُ خــيــلِ الــطــغــاةِ جــالــتْ عــلــيــهِ ولــم يــخــشــعِ
...
وجــدتُكَ فــي صــورةٍ لــم أُرَعْ بــأَعــظــمَ مــنــهــا ولا أروعِ
ومــاذا! أأروعُ مــن أن يــكــونَ لــحــمُكَ وقــفــاً عــلــى الــمــبــضــعِ
وأنْ تــتــقــي ــ دونَ مــا تــرتــأي ــ ضــمــيــرَكَ بــالأَسَلِ الــشــرَّعِ
وأن تُطعــمَ الــموتَ خــيــرَ الــبــنــيــنَ مــن «الأكــهــلــيــن» إلــى الــرضَّعِ

وفي قصيدته «أخي جعفر» يصف سقوط أخيه برصاص الشرطة، وارتماء الشاعر عليه يلثمه وهو مثخن بالجراح، فنجد صور اللهفة ذاتها وصور الفاجعة ذاتها، وتوالي الأفعال الماضية، بحيث تبدو الصور شديدة القرابة في القصيدتين، وإن كانت صور سقوط أخيه أقرب، بالطبع، الى ذات الشاعر وعواطفه:

لــثــمــتُ جــراحَكَ فــي «فــتــحــةٍ» هــي الــمــصــحــفُ الــطــهــرُ إذ يُلــثــمُ
وقــبّلــتُ صــدرَكَ حــيــثُ الــصــمــيــمُ مــن الــقــلــبِ، مــنــخــرقــاً، يُخــرمُ
وحــيــث تــلــوذ طــيــورُ الــمــنــى بــه فــهــي، مــفــزعــةً، حُوَّمُ

وحيث استقرتْ صفاتُ الرجالِ   وضمَّ معادنَها منجمُ
ورَبّتُّ خداً بماء الشبابِ   يرفُّ كما نوّرَ البرعمُ
ومسّحْتُ من خصلٍ تدلّي   عليه كما يفعلُ المغرمُ
وعلّلتُ نفسي بذوبِ الصديدِ   كما عللتْ وارداً «زمزمُ»
ولقّطْتُ من زبدٍ طافحٍ   بثغرِك شهداً هو العلقمُ

هكذا يتماثل الى حد بعيد الحسين الشهيد مع جعفر الشهيد، وتتداخل الصور واللغة في القصيدتين، حتى تكاد تتلاشى الحدود بين شهيد الدين وشهيد النضال الوطني: الحسين تنوشه الرماح والسكاكين فلا يتخلى عن الضمير والكرامة في «عالم الخنوع والضيم والضمير المجدب»، وجعفر يسقط برصاص شرطة بغداد في سبيل القضية الوطنية فيغدو جرحه «المصحف الطهر» وصديد الجرح ماءَ زمزم! بل إنّ دم الحسين يقوم دليلاً على سموّ المبدأ: «الى أن اقمتَ عليه الدليل مِن مبدأ بدم مُشبعِ»، ودم أخيه جعفر يفنّد دعاوى الحكام وأباطيلهم: «... دماً يُكْذبُ المخلصونَ الأُباةُ/ به المارقينَ وما قسّموا».

هناك أيضاً بعض العناصر النصية المشتركة بين القصائد الثلاث، خصوصاً بين قصيدتي الحسين والجزائر لاتفاق الوزن والقافية، ولكننا نكتفي بما أوردناه أعلاه للإشارة الى الصلة التي افترضناها بين «جمرة» الحسين و «جمرة» الشهيد في القصائد الوطنية من هذه المرحلة.

* * *

المصدر الثاني لهذا الفيض من الصور الجواهرية هو **الحياة المعاصرة** بكل أبعادها السياسية والاقتصادية والايديولوجيّة. انخرط الشاعر في الصحافة والسياسة والنضال الوطني فاستقى من هذه الروافد جميعها صوراً شعريّة جديدة تبرز واضحة في قصائد هذه المرحلة، وإن ظل مبناها عادة القالب الكلاسيكي من الإيقاع، وبعض الفاظها من المعجم الشعري القديم، وبذلك يمتاز الجواهري، في رأينا، عن كل الشعراء

الكلاسيكيين الجدد.

في المقطع الاول من قصيدته «تنويمة الجياع» (المحلق الشعري VII) تتدفق الصور الجديدة على هذا النحو:

نـامـي جـيـاع الـشـعـب نـامـي حـرسـتـكِ آلـهـة الـطـعـامِ
نـامـي فـإن لـم تـشـبـعـي مـن يـقـظـةٍ فـمـن الـمـنـامِ
نـامـي عـلـى زُبْد الـوعـودِ يُداف فـي عـسـلِ الـكـلامِ
نـامـي تـزرْكِ عـرائـسُ الأحـلامِ فـي جُنـح الـظـلامِ
تتنـوّري قـرصَ الـرغيـفِ كـدورةِ البـدرِ التمـامِ
وتـرَيْ زرائـبـكِ الـفـسـاحَ مـبـلّطـاتٍ بـالـرخـامِ

هناك أولاً هذه الصورة المتميّزة: «حرستك آلهة الطعام». عرف الشعر الحديث «ربّة الشعر» أو «إلهة الفن»، وعرف «إله الحب» أيضاً، بتأثير الأدب الغربي طبعاً، أمّا «آلهة الطعام» فهي ابتكار جواهريّ خاصّ أقام به هذه الصورة الجدلية حين تحرس هذه الالهة «جياع الشعب» بالذات. ثم إن هذه «الحراسة» تذكر، بشكل أو بآخر، بموتيف «الملاك الحارس» في المسيحية أيضاً، وهي صورة جديدة بالطبع على التراث الشعري العربي. في البيت الثالث صورة اخرى مركّبة: من الوعود اللذيدة كالزبد، والكلام الحلو كالعسل «طبخ» الشاعر هذا الطعام لتتناوله جياع الشعب. وفي البيت الرابع ترد صورة **عرائس الاحلام**، وهي أيضاً صورة جديدة على تقاليد الشعر القديم: **فارس الاحلام/ عروس الاحلام**، المستقاة من الشعر الرومانسي الغربي. وفي البيت الخامس شكّل الشاعر من أحلام الجموع الجائعة هذه الصورة اللافتة: يتعلّقون بالرغيف من بعيد ويهتدون به كما يتعلق المرء بالقمر ويتنور به. والصورة هنا لا تقتصر على الجانب الشكليّ ــ الاستدارة ــ بين قرص الرغيف والقمر الممتلىء، بل تتعداه الى **البعد الشعوري** بما للقمر من أثر على حياة الناس ومصائرهم في الأساطير القديمة وبعض المعتقدات. وفي البيت السادس هناك أخيراً

صورة الزرائب ــ مساكن الفقراء، والقصور المبلّطة بالرخام ــ مساكن الحكّام وأتباعهم، وهي صورة جدليّة مختزلة لثنائية **الكوخ والقصر** الشائعة في شعر الجواهري منذ الثلاثينات بأشكالها وصياغاتها المختلفة.

في المقطع الثاني من القصيدة ذاتها صورة عريضة مفصّلة لحياة الفلاحين في العراق، وفي جنوبه خاصة: المستنقعات بمياهها الآسنة العفنة و «أنغام» بعوضها، والفتيات المسخّرات في حقول الإقطاعيين، يعملن والسياط تُلهب ظهورهن:

نــامــي عــلــى الــمــســتــنــقــعــات تــمــوجُ بــالــلّجــج الــطــوامــي
زخّارةً بــــشــــذا الأقــــاحِ يــــمــــدّهُ نــــفــــحُ الــــخــــزامِ
نــامــي عــلــى نــغــمِ الــبــعــوضِ كــأنــه ســجــعُ الــحَــمــامِ
...
نــامــي عــلــى حُلــم الــحــواصــد عــاريــاتٍ لــلــحــزامِ
متــــــــراقصــــــــاتٍ والسيــــــــاطُ تجــــــدُّ عَزْفــاً بارتــــزامِ
وتغــــــــازلــــــــي والناعمــــــــاتِ الزاحفــــــــاتِ من الهــــوامِ

هذه الصور الجديدة، من حياة العراق والحياة المعاصرة عامة، تشكّل جانباً هاماً من القصيدة الجواهرية في هذه المرحلة. لا نستطيع القول إن هذه الصور الجديدة تطغى على الرافد الكلاسيكي في هذه القصائد، إلاّ أنها تعايشه بوضوح في معظم هذه القصائد رغم الإيقاع والصياغة الكلاسيكيين اللذين يشدّان القصيدة باستمرار الى القديم، ومن هنا هذا «التوتر» الدائم في قصائد المرحلة بين القديم والجديد، بحيث لا نغالي اذا قلنا بأن الجواهري هو أكثر من اقترب بالقصيدة الكلاسيكية الجديدة من الحياة المعاصرة بقيمها وحساسياتها الجديدة.

بعض هذه الصور الجديدة هي صور قصيرة أوردها الشاعر في قالب التشبيه التقليديّ، ولكنها مع ذلك تمتّ الى هذا العصر ومنه تستقي عناصرها، فلا نعثر عليها لا في الشعر القديم ولا في الشعر الكلاسيكي الجديد؛ إنها صور مبتكرة لم يسبقه

إليها، في رأينا، شاعر قبله:

أخـي جـعـفـراً إن رجـعَ الـسـنـيـنَ بـعـدكَ عـنـدي صـدى مُـبـهـمُ
(II، ص 281)

و «مـخـدّرون» يـسـهّـلـون مـهـمّـةَ الـجـرّاح سـاعـةَ تُـبـتـرُ الأعـضـاءُ
و «مـنـفّـسـون» كـأنّهـم صـمّـامـة ينـفـي بـهـا ضـغـطَ الـبـخـارِ الـمـاءُ
واستـأثـرَ «الـفـنـانُ» يـرسـم بـطـةً حـسـنـاءَ تـمـسـحُ زيـشَـهـا حـسـنـاءُ
(II، ص 42 ــ 43)

لـكِ الـويـلُ فـاجـرةً عـلّقـتْ صـليـبَ الـمـسيـح عـلى الـمـخـدعِ
تـهـدّمُ «بـسـتـيـلَ» فـي مـوضـعٍ وتـبـنـي «بـسـاتـيـلَ» فـي مـوضـعِ
(III، ص 170)

دال الـزمـانُ فـلـيـس الـشـرقُ مـزرعـةً فـيـهـا غِلالٌ، وألـبـانٌ، وأبـقـارُ
والـحـقُّ مـطـرقـةٌ يُـلوى الـقـويُّ بـهـا وكـل شعـبٍ سليـب الـحقِّ مِسمـارُ
(III، ص 186)

أنـا عـامِلٌ بـالـفـكـر أُعـمـلُ مِعـولـي فـي صـخـرةٍ فـأُحـيـلـهـا لـفُـتـاتِ
فـي الـكـفِّ مـطـرقـتـي أفـلُّ بـحـدّهـا أصـلابَ أوغـاد وهـامَ طـغـاةِ
(III، ص 229)

بالإضافة الى هذه الصور القصيرة، ولم نورد منها إلاّ القليل للتمثيل فقط، تتخلّل قصائد المرحلة أيضاً صور عريضة متكاملة، يعمد الشاعر الى تقصّي عناصرها والتوسع فيها حتى تستغرق الصورة الواحدة عدة أبيات من القصيدة. من بين هذه الصور تلفت النظر صورة طريفة يبدو فيها الشاعر متأثراً، بشكل أو بآخر، بخاتمة «البيان الشيوعي» المعروفة: «ليس للبروليتاريا ما تفقده فيها [الثورة] سوى قيودها

وأغلالها، وتربح من ورائها عالماً بأسره»(80). يقول في «أخي جعفر»:

تـقـحّمْ، لُعِنـتَ أزيـزَ الـرصـاص وجـرّب مـن الـحـظّ مـا يُقـسـمُ
فـإمّا إلـى حـيـث تـبـدو الـحـيـاةُ لـعـيـنـيـكَ مـكـرمـةً تُغـنـمُ
وإمّا الـى جـدثٍ لـم يـكـنْ لـيـفـضـلَهُ بـيـتُكَ الـمـظـلـمُ
(الديوان II، ص 280)

من الصور العريضة في هذه المرحلة **صورة الطريق أو طريق النضال**، وهي صورة متعدّدة الجوانب والعناصر تتردد كثيراً في القصائد، فيوصف فيها الطريق وصفاً حسياً مفصّلاً: طريق وعر طويل، مزروع بالألغام، تسدّه الافاعي والذئاب، وتتناثر فوقه جماجم المناضلين السابقين، وتتصبب فوقه الدموع والدماء التي تضيء لتهدي الجموع الزاحفة الى «الواحات»/ الخلاص:

تـجـشّمـتَ الـمـهـالـكَ فـي عَسـوفٍ تـجـشّمـهُ سـواك فـمـا اسـتـقـادا
طـريـقِ الـخـالـديـن فـمـن تـحـامـى مـصـايـرهـم تـحـامـاه وحـادا
كـثـيـر الـرعـب بـالاشـلاء، غـطّتْ مـغـاورَهُ الـجـمـاجـمُ والـوهـادا
جـمـاجـمُ رائـدي شـرف وحـقٍ تـهـاوَوْا فـي مـجـاهـلـه ارتـيـادا
وأشـبـاحُ الـضـحـايـا فـي طـواه عـلـى الـساريـن تـحـتـشـدُ احـتـشـادا
(قصيدة جمال الدين الأفغاني، II، ص 193 ـــ 194)

أمـامـكـمُ مـوعـرٌ، مـلـغَمٌ بـشـتـى الـمـخـاوف، مـسـتـصـعَبُ
يـسـدٌّ مـداخـلَهُ أرقـمٌ وتـحـمـي مـسـالـكَهُ أذؤُبُ
(II، ص 230)

سـلامٌ عـلـى حـاقـد ثـائـرٍ عـلـى لاحـبٍ مـن دم سـائـرِ
يخـبّ ويعلـمُ أنّ الطريـق لا بـدّ مُفـضٍ الـى آخِـرِ

---

80) البيان الشيوعي ص 55.

كأنّ بقايا دم السابقين ماضٍ يمهّد للحاضرِ
كأنّ رميمهمُ أنجمٌ تسدّدُ من زللِ العاثرِ

(III، ص 85؛ وانظر الصورة العريضة أيضاً: II، ص 162 ــ 163)

إلا أن أقوى صور الطريق الكثيرة هي، بلا شك، الصورة التي وردت في «أخي جعفر». في هذه الصورة ينتقل الشاعر بالطريق الى مستوى مجازي مذهل، يبدو فيه الأفق مظلماً غابت عنه النجوم، فلا نور سوى دماء الشهداء، ومن الأرض يرتفع نحو السماء حَبْل هو طريق الخلاص، تشكَّل من جثث الشهداء العظام، وتمتدّ اليه يد الأعداء لتقطعه فتتصدى لها يد المناضلين لتقطعها هي، ويتوالى الجيل بعد الجيل ونار الفداء والعداء مشتعلة:

أرى أُفقاً بنجيع الدماءِ تنوّرَ واختفتِ الأنجمُ
وحبلا من الأرض يُرقى به كما قذفَ الصاعدَ السلّمُ
إذا مدّ كفاً له ناكثٌ تصدّى ليقطعها مُبرِمُ
تكوّرَ من جُثثٍ حولَهُ ضِخامٍ، وأمجادُها أضخمُ
وكفاً تمدّ وراء الحجابِ فترسم في الأُفْقِ ما ترسمُ
وجيلاً يروح، وجيلا يجيءُ ونـاراً إزاءَهما تُضرمُ

(II، ص 281 ــ 282)

من الصور الجديدة أيضاً **صورة الرغيف**، وهي صورة عريضة من عشرة أبيات كاملة، جعل فيها «الرغيف»، كما في الفلسفة الماديّة، أساساً لكلّ ما عرفته الشعوب من الحروب، يسخَّر في النزاع حوله الفكر والقلم، و «تستجدي مودّته الألوف»، وتُحشد له الجيوش الزاحفة:

ولم تزل الدنى من ألفِ ألفٍ يصرّفُ من أعنّتها الرغيفُ
تمرّغتِ الخدودُ مصعّرات به، واستُرغمتْ منها الأنوفُ
وظلّ «ابن المطاحن» مشمخراً عليه الهامُ من فزعٍ عُكوفُ

يــدورُ الــفــكــرُ جــبــاراً عــنــيــداً بــحــيــث يــدورُ، والــقــلــمُ الــرهــيــفُ

...

وتُســتــاقُ الــجــيــوشُ مــســخّراتٍ لــهــا مــن خــوفِ زحــفــتــهِ زُحــوفُ
وكــم جــرتِ الــدمــاءُ، لــهــا هــديــرٌ عــلــى حــبّــاتــهِ، وبــهــا نــزيــفُ

(II، ص 321)

ويبدو أن هذه الرؤية المادّية في تناول «ابن المطاحن» تأثّر بها عبد الوهّاب البياتي في «أباريق مهشمة»، حيث يرد ذكر الرغيف في سياق مشابه وببعض العناصر النصيّة لدى الجواهري:

هــا هــنــا عــالــم يــجــوع، لــتــلــهــو في مــقــاديــر عــيــشــه طــاحــونــة(81)

ويــفــيــض مــن قــلــب الــســكــون، غــنــاءُ حــطّابٍ ألــيــمْ:
«مــن ألــفِ ألــفٍ والــحــيــاةُ عِنــانــهــا بــيــدِ الــرغــيــفْ
يــا أنــتَ، يــا هــذا الــرغــيــفُ! لَكــمْ تــخــيــفْ!!»
وتــردّدُ الأصــداءُ: «يــا هــذا الــرغــيــفُ! لــكــمْ تــخــيــفْ!»(82).

من الصور الجواهريّة الخاصة أيضاً **صورة المُغريات** التي تتردّد كثيراً في قصائده وفي قوالب فنيّة مختلفة. المغريات هي العنصر الأوّل في ثنائية «الطمع والإباء» المذكورة، وإذا كان الشاعر انحاز في هذه المرحلة الى «الإباء»/ الجماعة فان «الطمع»/ المغريات تظلّ تتردد في شعره بديلا يفخر الشاعر دائماً بتنازله عنه. **تظهر المغريات أولا في قالب التخيير**، أو ذكر قيام البديلين أمام الشاعر او المناضل، وإيثار طريق «الاباء» طبعاً:

... وأنّ لــلــعــبــقــريّ الــفــذّ واحــدةً إمّا الــخــلــودَ وإمّا الــمــالَ والــنــشَبــا

(II، ص 187)

---

81) البياتي 1972، I، ص 174.

82) المصدر السابق، ص 251.

خطّانِ ما افترقا فإمّا خطةٌ يلقى الكميُّ بها الطغاةَ مُناصبا
الجوعُ يرصدها.. وإما خطةٌ تجترُّ منها طاعماً أو شاربا
(III، ص 25 ـ 26)

القالب الثاني للمغريات هو **شرط الامتناع** أو «جملة لو...»، وفيه يورد الشاعر بديل المغريات/ الطمع باعتباره طريقاً كان متاحاً فلم يُسلك لرغبة الشاعر/ المناضل عنه واختياره البديل الثاني ـ طريق النضال/ المجد:

لو شئتَ أعطتكَ الحياةُ زمامَها ولها على كفّ الشباب زمامُ
لتضمَّكَ الغدرانُ في أحضانها وتُقلّكَ الهضباتُ والآكامُ
وشقيقُكَ القمرُ المدلُّ بلطفهِ نشوانُ، يصحو تارةً ويُغامُ
لو شئتَ عن شرفٍ أردتَ فَصِدْتَهُ بدلاً، لكانتْ صبوة وغرامُ
لو شئتَ؟ لكنْ شاءَ مجدُكَ غيرها فتلقّفتْكَ من الثرى أكوامُ
(II، ص 294، والخطاب لأخيه جعفر)

وصبرْتَ أنتَ، وانتَ ذو ثقةٍ أنْ لو تشاءُ لَزُحزِحَ الأمْرُ
لانجابَ عُسْرٌ مِن فرائسهِ صِيدُ الرجالِ ولارْتمى اليُسْرُ
ولَدرَّ ضرعٌ رحْتَ تحلبُهُ إنْ كانَ أعوزَ غيرَكَ الدرُّ
(II، ص 308، والشاعر يخاطب نفسه)

أمّا القالب الثالث فهي صورة المغريات وهي تراوده مرّة، ويحشدها عليه الخصوم أُخرى، فيرفضها الشاعر بإباء استجابة لتراث أبيه وعلماً بأنّ «رواء النعيم» هو أمضى السلاح ضد الشاعر/ المناضل:

حشدوا عليّ المغرياتِ مسيلةً صغراً لعابَ الأرذلينَ رغائبا
بالكأس يقرعُها نديم مالئاً بالوعْدِ منها الحافتينِ وقاطبا
(III، ص 24)

أوصى الظلالَ الخافقات نسائماً ألاّ تبرّدَ من شذاتي لاهبا
ونهى طيوف المغريات عرائساً عن أن يعودَ لها كراي ملاعبا
(III، ص 25، والحديث عن أبيه)

ضربناهُ أنْ لم يُصِبْ مقتلاً بسهم أراشَ ونصلٍ بَرى
وشرٌّ «السهامِ» رُواءُ النعيمِ وشرٌّ «النصالِ» بريقُ الغنى
(II، ص 257 والضمير يعود الى الخصم/ الحاكم)

شهدتُ بأنّكِ مذخورةٌ لأبعد ما في المدى من مدى
وأنّكِ سوف تدوّي العصورُ بما تتركينَ بها من صدى
بآيةِ أنّ يدَ المغرياتِ تهابُكِ إلاّ كلمسِ الندى
وأنكِ إنْ يلتمعْ مطمعٌ يُخاف على الروح مِنهُ العمى
يموتُ النبوغُ بأحضانِهِ ويُنعى به «الأملُ» المرتجى
...
وكادتْ تلفّكِ في طيّها حواشيهِ.. ردّتكِ كفٌّ القضا
(II، ص 251، والشاعر يخاطب نفسه)

من الصور الجديدة الجديرة بالنظر أيضاً **صورة المنقذ أو المخلّص**، وهي الصورة التي ستتقمص المسيح في شعر البياتي والسيّاب، من الجيل التالي، في الخمسينات خاصة. إنها صورة عريضة ممتلئة تستغرق عشرة أبيات كاملة، يوصف فيها المخلّص شبحاً مخضّباً بالدماء، يرنو الى المستقبل متفائلا، ويرسم الطريق الصحيح بخبرته وتجاربه. إنها صورة تجمع «الخيالي»، كأنما ينشقّ عنه الأفق المظلم فينهض من قبره منتصباً مدركاً ما في الغيب، الى جانب «الواقعي» الحسّي في وصفه بالشباب والتجربة الصادقة في الحياة:

وتلمّسوا أُفْقاً تلبّد غيمُهُ وترقّبوا
ينهضْ لكمْ شبحٌ بمسفوح الدماءِ مخضّبُ

غَضِرُ الصِّبا وكأنّه ممّا تغيّر أشْيَبُ
ذو عارضيْن فمؤنسٌ جَذِل، وآخَرُ مرعِبُ
يرنو الى أمسِ فيعبسُ عندهُ... ويقطّبُ
ويلوحُ فجرُ غدٍ فيركض نحوه ويرحّبُ
يأوي اليه معمّرٌ ويخافُ منه مخرِّبُ
مَخضَ الحياةَ فلمْ يفُتْهُ مصرّحٌ ومروّبُ
وانزاحَ عن عينيهِ ما يُطوى عليه مغيَّبُ
فاستلهموه فخيرُ مَن رسمَ الطريقَ مجرِّبُ
(II، ص 163 ـ 164؛ وانظر أيضاً: II، ص 203)

تقصّي الصور الجديدة في قصائد هذه المرحلة يغري الباحث بالإطالة، إلاّ أن ذلك لا يمنعنا من الوقوف أخيراً على **صورة الدم** التي نعتبرها من أكثر صور المرحلة غلبة وتنوعاً، وإحدى السمات الفنية البارزة للرؤية الثورية في هذه المرحلة. ليست صور الدم غريبة على الشعر الكلاسيكي، فما أكثر ما يفخر الشاعر القديم في قصائد **الحماسة** بالبطش بالأعداء في ساحة القتال وإراقة الدماء، وغالباً ما تتردّد هذه الصور فيشبَّه فيها **الدم بالماء** بجامع **السيولة** بينهما، وتشبَّه الرماح تبعاً لذلك بالأشطان أو حبال البئر التي يتدفق في إثرها الماء، أو يشبَّه الجرح بفم الزقّ، توليداً في الصورة ذاتها: الدم ـ الماء:

يَدْعُونَ عنترَ والرماحُ كأنّها **أشطانُ بئرٍ** في لَبانِ الأدهمِ(83)
يُنهلُ الصعدةَ حتى إذا ما **نَهلتْ** كان لها منه **عَلٌّ**(84)
... **وطعنٍ كفمِ الزقِّ** غذا والزقُّ ملآن(85)
غسلوهُ بدمِ الطعنِ وما كفّنوهُ غير بوغاء الثرى(86)

83) المعلقات السبع ص 212.
84) الحماسة د. ت.، I، ص 352، والصعدة: الرمح.
85) المصدر السابق، ص 16.
86) الشريف الرضي، I، ص 46.

إلاّ أن الجواهري ليس بفارس القتال فيفخر كالشاعر القديم بإراقة دماء الأعداء، وانما هو شاعر النضال السياسي المعاصر يتصدّى فيه المناضلون العزل بصدورهم لرصاص شرطة النظام، فيسقطون مضرّجين بدمائهم على طريق الخلاص والحريّة والاستقلال. لذا فإن الشاعر ينتقل بصورة الدم من سياق **الفاعل/ المقاتل القديم** الى سياق **المفعول/ الشهيد المعاصر**، من الفخر بإراقه الدماء في ساحة القتال الى الفخر بالدم المراق سبيلاً الى التحرر والاستقلال. هذا الانتقال بصورة الدم الى سياق ودلالة جديدين قد يكون بتأثير «الفكر الثوري» والشعر اليساري العالمي الذي أخذ يُترجم بكثرة في صحف اليسار ومجلاته الأدبية بعد الحرب العالميّة الثانية، إلاّ أنه نتيجة مباشرة ايضاً لتجربة الشاعر الشخصية في سقوط أخيه جعفر برصاص الشرطة عام 1948، ذلك أن صور الدم الجديدة هذه لا تطغى على القصيدة الجواهرية إلا في قصائد «الوثبة» وما بعدها من هذه المرحلة، ممّا يدلّ بوضوح على قيام هذه الصلة بين استشهاد أخيه وتدفق هذه الصور «الدموية» الجديدة في قصائده.

النوع الأول من صور الدم الجواهرية هو: **الدم ــ الماء والخصب.** ظلّ الماء عنصراً واضحاً في هذه الصور، إلاّ أنه لا يقوم هنا، كما في الشعر القديم، بشافع شكله السائل فحسب، وانّما بدلالة الخصب والنماء والحياة التي يبعثها هذا الماء في الارض والوطن، بل إن الماء/ الدم يُنبت **غصن الزيتون** أيضاً ــ رمز السلام، ويأتي بالطعام للجياع والمناضلين، وبذلك يمكننا اعتبار هذه الصور جديدة أو مولّدة على الأقل، بتأكيدها هذا البعد النمائيّ في الماء:

ــ أَتعلمُ أمْ أنتَ لا تعلمُ بأنّ جراحَ الضحايا فمُ
... يصيحُ على المدقعينَ الجياعِ **أريقوا دماءَكمُ تُطعموا**
(II، ص 279)

ــ خلّي الدمَ الغالي يسيلُ فلطالما **جفَّ المسيلُ**
ولطالما **ذوتِ** الكرامةُ مثلما **تذوي الحقولُ**

هـذا الـسـحـابُ الـجـونُ يـسـتـسـقـي بـه الـبـلـدُ الـمَحـيـلُ

(III، ص 95)

ـ آمنت **بالحمر النوافحِ في الثرى** ... **يـبـسـاً، أريجَ الـواحـةِ الـخـضـراءِ**

(III، ص 158)

ـ وأنّ فيضَ الدمِ المهراق يلعقُه ... لـعـقَ الـكـواسـر أفّاقٌ ومُحـتـكِرُ

أضحى **يمدُّ الثرى كي يستطيلَ** به ... **لـلـسلم غـصـنٌ مـن الـزيـتـونِ** يـزدهـرُ

(III، ص 222)

الصورة الثانية من صور الدم هي صورة **الدم ــ الدليل.** فالدم/ الشهادة دليل على شرف الغاية أو نبل القضية التي يُسفك في سبيلها هذا الدم، وهو الذي يقيم الحجّة على الطغاة والمارقين فيثبت إدانتهم، لا فرق في ذلك بين دم الحسين «شهيد الطفّ» ودماء شهداء الوطن المعاصرين:

ـ وجـازَ بـيَ الـشـكُّ فـيـمـا مـع «الـجـدود» الـى الـشـكّ فـيـمـا مـعـي

إلـى أنْ **أقـمـتَ عـلـيـه الـدلـيـل مِن** «مـبـدأ» بـدمٍ مُـشـبـعِ

(II، ص 268، والخطاب للحسين)

ـ ... **دماً يُكذبُ المخلصونَ الأباةُ** ... **بـهِ الـمـارقـيـن** ومـا قـسَّـمـوا

(II، ص 283)

ـ خـلّي الـدمَ الـغـالـي يـسـيـلُ ... ضـوءاً يُـنـارُ بـه الـسـبـيـلُ

عـذراً **يـقـومُ عـلـى الـطـغـاة الـسـافـحـيـنَ بـه الـدلـيـلُ**

(III، ص 95)

في النوع الثالث تظهر صورة **الدم ــ الدواء:** إنه البلسم الشافي الذي لا دواء بعده، يشفي الوطن من أمراضه ويوحّد المناضلين على طريق النضال والتضحية:

ـ فيا لكَ من **مرهمٍ** ما اهتدى إليـه **الأُسـاةُ** ومـا رقمـوا
ويـا لـكَ مـن **بلسمٍ يُشتفى** بـهِ حيـنَ لا يُرتجـى بلسـمُ
(II، ص 279، والخطاب للدم)

ـ فهم يبتغون دماً **يشتفي** **بـهِ الأرمـدُ العيـنِ والأجذمُ**
وهم يبتغون دماً **تلتقي** **عليـه القلـوبُ** وتستلئِمُ
(II، ص 283)

والصورة الرابعة هي صورة **الدم ـ النور والهدى:** يضيء الدم طريق المناضلين كأنه المصباح في الليلة المظلمة، وهو **رسالة الهدى** أيضاً «يخرج الناس من الظلمات الى النور»:

ـ **أرى أُفُقاً بنجيعِ الدماءِ** **تنـوَّر** واختـفـتِ الأنـجـمُ
(II، ص 281)

ـ **دَمَ الشهداءِ إهْدِ الجمعَ يُبصرْ** **طريقاً** منكَ يزدهرُ التماعا
(II، ص 302)

ـ عدنانُ **إنّ دماً وهبتَ رسالةٌ** أنا من صميمِ دعاتِها الأُمناءِ
آمنتُ بالحمرِ النوافحِ في الثرى يبسَاً، أريجَ الواحةِ الخضراءِ
المهديات العميَ أيةَ رؤيةٍ والمسمعاتِ الصمَّ أيَّ دُعاءِ
والمنزلاتِ على المدى **سُور الهدى** **ورسالةَ** الآباءِ للأبناءِ
(III، ص 158)

ـ فصوني ثرى غدكِ المستجدِّ بنضحِ دمٍ فائرٍ يُمرعِ
وزيدي ضحاياكِ **تزدَدْ بها** **نجومُ سماواتكِ اللمّعِ**
فلم تشتعلْ كدم الثائرينَ **مصابيحُ** في حالكٍ أسْفعِ
(III، ص 171)

الدم ـ الكفيل بالنصر: تصبح صورة طبيعية بعد كل هذه السمات الفاعلة التي نسبها الشاعر الى الدم. فالدماء المسفوكة لا بدّ أن تجرف الطغاة فيغدو الحاكم/ مُسيل الدم هو القتيل إذا نظرنا الى ما سيكون، وهذا الدم لا بدّ أن يعصف بالطغاة ويقوّض عروشهم على رؤوسهم:

ـ ستنهدّ **إن فارَ هذا الدمُ** وصوّتَ هذا الفمُ الأعجمُ
(II، ص 279، والحديث عن الطغاة)

ـ إنّ الجهادَ صحيفةٌ مخضوبةٌ جمدتْ عليها للشعوب دماءُ
هوتِ العروشُ على مدبِّ سطورِها وتصاغرتْ لحروفها الكبراءُ
(III، ص 36)

النوع الأخير من هذه الصور يتصل، الى حد ما بالنوع السابق، ويُجمل سمات الدم المذكورة كلها. ما دام هو الدليل والخصب والدواء والنور والهدى والرسالة والكفيل بالنصر، فما من طريق اذن غير طريق الدم والشهادة. **والدم هو الحلّ** الوحيد «الحتمي» أمام المناضلين:

ـ هذا الدمُ المطلولُ يُختصرُ الطريقُ به الطويلُ
هذا الدمُ المطلولُ إن عزَّ الكفيلُ هو الكفيلُ
أن يُستردّ به الأسيرُ وأن يعزّ به الذليلُ
... هذا الدمُ الرقراقُ نهّاضٌ بما يُعيي حَمولُ
... **هذا الدمُ المطلولُ حلٌّ حينَ تعتاصُ الحلولُ**
(III، ص 94 ــ 96)

على هذا النحو تتردّد صور الدم كثيرة ملوّنة في قصائد هذه المرحلة، ولم نورد منها سوى بعض هذا الفيض للتمثيل، بحيث نشكّ في قيامها بهذا الغنى والتنوع لدى أي من الشعراء السابقين أو اللاحقين. واذا كان الجيل التالي من الشعراء، بدر شاكر

السيّاب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس، وظفوا في قصائدهم رموز المسيح وتموز والفينيق لتحمل دلالات الخصب والتجدد والبعث، فان صورة الدم لدى الجواهري تحمل هذه الدلالات مجتمعة في هذه المرحلة «الثوريّة» من شعره.

هذه الصور الجديدة تمثّل، في رأينا، أهم إنجازات القصيدة الجواهرية في هذه المرحلة. ولا أظننا نغالي إذا قلنا إن الجواهري كان بذلك أقدر وأكثر من اقترب بالقصيدة الكلاسيكية الجديدة من القيم والحساسيات المعاصرة، بحيث تشكّل قصائده في هذه المرحلة الأساس الواضح للتجديد الشامل في القصيدة السياسية لدى أبناء الجيل التالي من الشعراء.

خاتمة

في الصفحات السابقة عرضنا لسيرة الشاعر محمد مهدي الجواهري وشعره. كان لا بدّ لنا في البداية من **مدخل** يتناول البيئة الثقافية التي نشأ فيها الشاعر في النجف، وحياة الشاعر بكلّ تنقلاتها وتقلباتها. في البيئة النجفيّة حاولنا الوقوف على المناخ السياسي الديني الأدبي الذي نبت فيه الشاعر وترعرع، وكان له أثر كبير، في رأينا، على تشكيل شخصيته وشاعريته. وفي حياته شاعراً عرضنا بايجاز للأحداث الكبرى، العامّة والخاصّة، لما لها من صلة وثيقة بشعره منذ العشرينات، حين بدأ بنشر قصائده في المجلات والصحف، وحتى آخر ما كتبه الشاعر، بحيث يصعب دراسة هذا الشعر منبتاً عن حياة الشاعر الخاصة والحياة السياسية في العراق عامّة. ثمّ إن في حياة الشاعر بعض الزوايا التي ظلت بعيدة عن الأضواء فترة طويلة، فلم يكشفها إلاّ في ذكرياته، ومن هنا كانت هذه الذكريات، بعد مقابلتها بما كتبه عنه مؤرخوه، عوناً لنا على إضاءة هذه الزوايا وتفسير بعض التناقض الذي تحمله قصائده في مراحلها المختلفة.

بعد المدخل التمهيدي عرضنا لفنّه الشعري محاولين الوقوف على تطوّره، بحيث يمكن تناول هذا الشعر في مراحل لكل منها زمنها المحدّد وسماتها الفنية البارزة. هكذا استطعنا، من خلال النظر في حياته وشعره معاً، تقسيم شعره الى مراحل ثلاث محدّدة، تختلف الواحدة منها عن الأُخرى اختلافاً واضحاً، سواء في رؤية الشاعر او موضوعات قصائده وموقوماتها الفنية. صحيح أن الشاعر التزم، بشكل او بآخر، الشكل الايقاعي التقليدي في جلّ نتاجه الشعري، إلاّ أن ذلك لم يمنعنا من ملاحظة تطوّره الفني في نطاق الإيقاع التقليدي ذاته، وفي عناصر القصيدة الفنية، وهو الأهم، كالمعجم الشعري والصياغة والموتيفات الشائعة.

المرحلة الاولى أسميناها **مرحلة الرؤية التقليدية**، وتمتدّ منذ بدأ الشاعر نشر

قصائده في أوائل العشرينات حتى رحيله الى بغداد ودخوله بلاط فيصل الأوّل موظفاً في دائرة التشريفات سنة 1927. لم نجد في هذه المرحلة تجديداً يُذكر في رؤية الشاعر أو موضوعات قصائده ومقوماتها الفنية. كان الشاعر في بداية الطريق يستكمل عدّته الثقافية والفنية، ولذا رأيناه يسير على نهج الأقدمين إيقاعاً وصياغة في كل ما كتب، بل يقلّدهم صراحة أحياناً بكتابة **المعارضات**، شأنه في ذلك شأن الكلاسيكيين الجدد آنذاك. لم نجد تجديداً يلفت النظر حتى في قصائده التي كتبها في الطبيعة الإيرانية، ويعتبرها الشاعر نفسه مرحلة تجديديّة، إذ انسحبت رؤيته التقليدية، كما بيّنا، على مواقفه الفكرية ومجال قصائده ومقوماتها الفنية جميعاً.

دخول الشاعر بلاط الملك فيصل يؤرخ، في نظرنا، لمرحلة جديدة تمتّد حتى أوائل الأربعينات. تميّزت هذه المرحلة بالاضطراب الشديد، والتناقض أحياناً، في سيرة الشاعر نفسه وفي رؤيته الفكرية/ السياسيّة، فانسحب هذا الاضطراب جليّاً على فنه الشعري أيضاً، ومن هنا كانت تسميتنا لهذه المرحلة باسم **اضطراب الرؤية**. تقاذفت الشاعر في هذه الفترة الوظائف والأعمال، فلم يستقر في وظيفة ولم تطل إقامته في موضع حتى غادره الى غيره. من ناحية اخرى بدأ الشاعر في هذه الفترة بالتعرف أيضاً على الحياة السياسية والسياسيين في بغداد، بل إنه اتصل ايضاً بالأوساط الوطنية اليسارية فيها وتأثر بفكرها ومقولاتها في الصحف والمجلات، فكان من أثر ذلك انعطاف في رؤية الشاعر وفنّه، فالتفت الى قضايا الناس السياسية والاجتماعية، وعبّر عن ذلك في رؤية إصلاحية لا تختلف في جوهرها عمّا نجده عند الشعراء الكلاسيكيين الجدد، وعند الزهاوي والرصافي بوجه خاصّ. إلاّ أن هذا الانعطاف لم يخلّص الشاعر من طموحاته الذاتية بالجاه والمنصب، فعبّر عن ذلك بصراحة أيضاً، ومن هنا هذه الازدواجية الواضحة في الرؤية والموقف بين الذات والجماعة، ثم انعكاس هذه الازدواجيّة على موضوعات شعره وفنّه أيضاً. هكذا رأينا هذه الازدواجية في الرؤية تتمثل في المزاوجة بين القديم والجديد في إيقاع القصيدة

ومعجمها الشعري وموضوعاتها أيضاً. بل إن هذا الاضطراب تمثّل ايضاً في **غزله المكشوف** الجريء، الذي اعتبرناه احتجاجاً على الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة، وفي **شعر الطبيعة** الذي يحمل في مواضع كثيرة روحاً رومانسيّة واضحة تجلّت في برمه بالحياة والتفتيش عن الطبيعة ملاذاً من شرور المجتمع والإحباط الذاتي الممضّ، وذلك الى جانب القصائد التقليدية، روحاً وصياغة، التي واصل كتابتها في الوقت نفسه، سواء في ذلك قصائد المدح أو الاعتداد بالنفس بأسلوب الأقدمين.

المرحلة الثالثة والاخيرة تبدأ بأوائل الأربعينات، وتؤرخ لها الحرب العالمية الثانية، وتتخلّلها الأحداث العاصفة في العراق خلال الأربعينات والخمسينات حتى سقوط النظام الملكي، ثم مغادرة الشاعر وطنه في أوائل الستينات الى مغتربه في تشيكوسلوفاكيا. واصل الشاعر الكتابة، طبعاً بعد هذه الفترة، إلاّ أن هذه المرحلة بالذات تمثل، في رأينا، قمة الشاعرية الجواهرية، واليها ينظر الباحث أساساً في تقييم الشاعر وشعره، ولذلك أولينا هذه المرحلة عنايتنا القصوى ولم نعرض لشعره فيما بعدها إلاّ حين رأينا ذلك ضرورياً لدراسة هذه المرحلة وفهمها.

الأحداث الكبرى في العراق وفي حياة الشاعر نفسه: بما فيها الحرب العالمية الثانية، وحركة رشيد عالي الكيلاني، وارتفاع مكانة الاتحاد السوفياتي دولياً وايديولوجياً، ثمّ تصاعد النضال الوطني الشعبي ضد الإنجليز والحكم الموالي في العراق ليبلغ ذروته في «الوثبة» أواخر الاربعينات، بالاضافة الى سقوط جعفر الجواهري برصاص الشرطة في مظاهرات «الوثبة» ــ هذه الأحداث جميعها دفعت بالشاعر الجواهري الى تبنّي رؤية جديدة أسميناها **الرؤية الثورية**: انحاز الشاعر الى الجماعة، الى القضية الوطنية انحيازاً تاماً، ومع تصاعد الأحداث واحتدامها تصاعدت واحتدت رؤية الشاعر أيضاً، حتى أصبحت قصائده «بيانات» عنيفة للنضال الوطني، وسلاحاً هاماً في مقاومة الانجليز والحكم في العراق. بل إن قصائده تخطت حدود وطنه العراق لتشارك في نضال الشعوب العربيّة الاخرى في سبيل

الاستقلال التام والحرية والديمقراطيّة.

الرؤية الثورية الجديدة تمثّلت في **اليسارية** الواضحة في شعره، وفي **التحريض الجريء على الإطاحة بالحكم وممثليه، والتبشير بالخلاص عن طريق الثورة،** حتى اصطبغت قصائد هذه المرحلة بصور العنف والنقمة والثأر والدم، مستكملا بذلك سمات **الشاعر الثوري** الحقيقي. لم يتخلّ الشاعر في هذه المرحلة عن الذات وطموحات الذات تماماً، ولم تخلُ مواقفه الشخصية من «سقطات» تناقض رؤيته الثوريّة والقيم التي نادى بها في شعره. إلا أنه سرعان ما كان ينهض من «عثراته» ليواصل دوره الوطني وقصائده الثورية، بل إن هذا **النكوص** كان في الاغلب حافزاً على عودة الشاعر بعزيمة أقوى وشعر أشد مضاء ونفاذاً.

في هذه المرحلة بلغت القصيدة الجواهرية قمة فنّها الشعري، ولاقت من الذيوع والتأثير، في العراق وخارجه، ما لم تعرفه القصيدة السياسيّة/ الثوريّة في تاريخ الشعر المعاصر، حتى يمكننا القول مطمئنين إن الجواهري غدا في هذه الفترة الشاعر السياسي الأوّل في العراق والعالم العربي دون منازع. لذا حاولنا النظر في شعر هذه المرحلة ببعض الإسهاب للوقوف على «سرّ» هذه الشاعرية: كيف استطاع الشاعر في إطار الإيقاع والصياغة التقليديين خطاب الإنسان المعاصر والتعبير عن القيم والحساسيات الحديثة؟ كيف تأتى للقصيدة الجواهرية هذا التأثير في نفوس سامعيه وقارئيه؟ ما القديم والجديد في الفن الشعري الجواهري؟ وقفنا بالتفصيل على الإيقاع والمبنى والصورة الجواهرية، فبيّنا صلة ذلك بالتراث القديم، الديني والأدبي، وأساليب الشاعر في «تطويع» هذا التراث وتوليده ليحمل القيم الحديثة من ناحية، واستقاءه الصور الجديدة من الحياة المعاصرة بكل جوانبها من ناحية اخرى. لم يستطع الشاعر التجديد الشامل في القصيدة العربية، وهذا أمر طبيعي، ولكنه من ناحية اخرى اكثر من اقترب بالقصيدة الكلاسيكية من الحياة المعاصرة. من هنا كان هذا «التوتر» الدائم بين القديم والجديد في شعره، ثمّ قيام هذا الشعر أساساً هاماً لثورة المجددين من الجيل التالي في العراق، وفي العالم العربي عامّة.

الملحق الشعري

I ثورة الوجدان

● نظمت أواخر عام ١٩٢٧ لتكون فاتحة ديوانه الذي انتهى طبعه في أوائل عام ١٩٢٨ .

سَكَتُّ حتَّى شَكَتْني غُـرُّ أشعـاري ... واليـومَ أنْـطِقُ حُـرّاً غيـرَ مهـذارِ
سلَّطتُ عقلي على مَيلي وعـاطفتي ... صَبْـراً كمـا سَلَّطُوا مـاءً على نـار
ثُرْ يا شُعـورُ على ضَيْمٍ تُكابـدُهُ ... أوْ لا فلستَ على شيءٍ بِـثَـوَّار
وقَّعْتُ أُنشـودتي والحـزنُ يملأها ... مَهَـابَـةً ، ونيـاطُ القلبِ أوتـاري
في ذِمَّةِ الشِّعْرِ ما ألقى وأعظَمُـهُ ... أنّي أغنّي لأِصْنـامٍ وأحجـار
الشعبُ شعبي وإن لم يرضَ مُنتَبَذٌ ... والدارُ رغمَ « دخيلٍ » عابَني داري
لَوْ في يدي لَحَبَسْتُ الغيثَ عن وطَنٍ ... مُسْتَسْلِمٍ وقَطَعْتُ السلسلَ الجاري
ما عابَني غيـر أنّي لا أمُـدُّ يـداً ... إلـى دنيءٍ ، وأنّـي غيـرُ خـوّار

* * *

العُـذْرُ يـا وطنـاً أغليتُ قِيمَتَـهُ ... عَنْ أنْ يُرى سِلعةً للبائعِ الشَّاري
الكُلُّ لاهونَ عن شكوى وموجدَةٍ ... بمـا لَهُمْ مِن أُبانـاتٍ وأوطـار
وكيفَ يُسْمَعُ صوتُ الحقِّ في بلدٍ ... لـلإفكِ والـزُّورِ فيهِ ألفُ مِزمار
يـا أيُّها السائحُ المُجتاز أوديـةً ... مشى الربيـعُ عليها مشيَ جبَّار
مَـرَّ النسيمُ على أكنافِهـا فَـذَكَتْ ... كأنَّمـا جُـرَّ فيهـا ذَيْـلُ مِعطار
مَحِّصْ بِعَينيْ نزيهٍ غيرِ ذي غَرَضٍ ... حـالَ العـراقِ وخلِّدْهُ بأسفـار
إنَّ القصورَ التي شاهَدْتَ ، قائمةً ... على أسـاسٍ من الإجحافِ مُنهـار
خَـلِّ الخُوانَ وإنْ راقَتْ مَطاعمُـهُ ... وبتْ بليلةِ ذاكَ الجائعِ العـاري
وآنظُر إلى الكوخِ قد بِيعتْ دعائمُـهُ ... وحَوِّلْوها لأقـراطٍ وأسـوار

واخشَ الدخيلَ فلا تَمدُدْ إليه يَداً ... فإنّه أيُّ نَفّاع وضَرّار
صرف الدراهمِ باعوا واشتَروا وطني ... فكلُّ عشرةِ أميالٍ بدينار
وطغمةٍ من دُعاةِ السُّوءِ ساقطةٍ ... ليسَتْ بِشَوكٍ إذا عُدَّتْ ولا غار[1]
تروي وتَظْمأُ لا تلوي على نَصَبٍ ... ولم تُوَكَّلْ بايرادٍ وإصدار
في كُلِّ يومٍ بأشكالٍ وأنمِطةٍ ... وكُلِّ آنٍ بهيئاتٍ وأطوار
مأجورةٍ لم تَقُمْ يوماً ولا قَعَدَتْ ... إلّا على هَتْكِ أعراضٍ وأستار
عَوَتْ فجاوَبَها أمثالُها هَمَجٌ ... مِنْ كلِّ مستصرَخٍ لِلغَيِّ نَعّار
يُحصونَ تاريخَ أقوامٍ وعندَهمُ ... صحائفُ مُلِئَتْ بالخزيِ والعار
لَجّوا على أنْ يزيدوا كلَّ ثائرةٍ ... تسعيرةً ، وأصرُّوا كلَّ إصرار
أينَ المساميحُ بالأرواحِ إنْ عَصَفَتْ ... هوجاءُ تُنْذِرُ أوطاناً بإعصار
يا لِلرِّجالِ لأوطانٍ مُوَزَّعةٍ ... في كفِّ كلِّ مُهانِ النفسِ دَعّار
شَلَّتْ يدٌ عبِثَتْ في أختِها ، وكَبَتْ ... رِجلٌ إلى نفسِها تسعى بأضرار
ماذا السُّكونُ الا تَهتاجُ نخوتَكُمْ ... انَّ العُروبةَ قد حُفَّتْ بأخطار ؟

---

(١) الغار : نوع من الشجر ، واحدته : غارة .

II النزغة ! . . أو ليلة من ليالي الشباب

● نشرت في جريدة «العراق» ، العدد ٢٨٩٧ في ١٨ تشرين الأول ١٩٢٩ .

كم نفوسٍ شريفةٍ حسّاسه   سحقوهنَّ عن طريقِ الخساسه
وطباعٍ رقيقةٍ قابَلتهنَّ   الليالي بغِلْظَةٍ وشراسه
ما لضعفٍ شكوايَ دهري فما أنكرُ باسي وإن تحاميتُ باسه
غيرَ أني أردتُ للنُجحِ مقياساً   صحيحاً فلم أجدْ مقياسه !
وقديماً مسَّتْ شكوكٌ عقولاً   وأطالتْ من نابهٍ وسَواسه
إستغلَّتْ شعورَها شعراءُ   لم تُنْشني ظرافةٌ وكَياسه
وآرتمتْ بي إلى المَطاوحِ نفسٌ   غمرتها انقباضةٌ وَسواسه
عدَّتِ النُبلَ رابحاً وآستهانتْ   من نعيمٍ ولذَّةٍ إفلاسه
كلَّما أوشكتْ تبلُّ.. من الاخلاصِ   والصدقِ عاوَدَتْها انتكاسه..
تَعِسَ المرءُ حارِماً نفسَهُ كلَّ   اللذاذاتِ قانعاً بالقَداسه..

* * *

إستفيقي لا بدَّ أنْ تُشبهي الدَّهرَ آنقلاباً.. وأنْ تُحاكي أُناسه
لكِ في هذِهِ الحياةِ نصيبٌ   إغنميهِ انتهازةً وآفتراسه
فالليالي بلهاءُ فيها لمن يُحسن   إساءةً لها ، إسلاسه
مُخلَفاتِ حلبيتِها.. وأُناسٌ   حلَبوها درّارةً بسّاسه

* * *

كلُّ هذا ولستُ أُنكرُ أنّي   من لذاذاتِها اختلستُ اختلاسه
ألفُ إيحاشةٍ من الدَّهر قد   غطَّتْ عليها في ليلةٍ إيناسه
ليلةٌ تُغضبُ التقاليدَ في الناس   وتُرضي مشاعراً حسّاسه

من ليالي الشبابِ بسَّامةٌ ، إنَّ   ليالِيْ جُلُّها عبَّاسه
ومعي صاحبٌ تفرَّستُ فيه   كلَّ خيرٍ فلمْ تَخنّي الفَراسه(١)
أريحيٌّ ملءُ الطبيعةِ منه   عزَّةٌ وآنتباهةٌ وسلاسه
خِذْنُ لَهوٍ. إنّي أُحبُّ من الشاعر   في هذه الحياةِ آنغماسه
عرُقتْ فيه طيّباتٌ ويأبى   المرءُ إلاّ عروقَه الدسَّاسه
ولقد رُزْتُه على كلِّ حالاتٍ   الليالي فما ذممتُ مَساسه

* * *

كان مقهى «رشيد» موعدَنا عصراً   وكنَّا من سابقِ أحلاسه(٢)
مجلسٌ زانَهُ الشبابُ ، وأخلوا   «للزهاويِّ» صدرَه والرياسه
هو إنْ شئتَ مجمعٌ للدُّعاباتِ   وإن شئتَ معهدٌ للدراسه
ثمَّ كان العِشاءُ فانصرف الشيخُ   كسيحاً مودِّعاً جُلاّسه
وافترقنا نُريد «مَهرانَ» نبغي   وَرطةً في لذاذةٍ وارتكاسه(٣)
تارةً صاحبي يُصفِّقُ كاسي   وأنا تارةً أُصفِّق كاسه
وجديرٌ أنْ يُمتِعَ المرءُ بالخمرةِ   نفساً . وأنْ يُثقِّلَ راسه
قبلَ أنْ تهجُمَ الليالي عليه   فتُعري من الصِّبا أفراسه
أتُراه على حياةٍ قديراً   بعدَ ما يُودِعونه أرماسه
فاحتسينا كأساً وأُخرى فدبَّتْ   سَورةٌ لم تدعْ بنا إحساسه
وهَذَيْنا بما 'ستكنَّت به النفسُ   وجاشتْ غريزةٌ خنَّاسه
لا «الحسينُ الخليعُ» يبلغُ شأوينا   ولا «مُسلِمٌ» ولا ذو «النُّواسه»
قال لي صاحبي الظريفُ وفي الكفِّ   ارتعاشٌ وفي اللسانِ انحباسه :

---

(١) صاحبه هو المرحوم عبد الرزاق الناصري ـ الشاعر ، الصحفي .

(٢) هو مقهى شعبي جميل يطل على دجلة . وكان يضم جماعات من الشعراء والأدباء البارزين وفي مقدمتهم « الزهاوي » .

(٣) مهران : حانة شراب كانت في وقتها فريدة بجودة خمورها ونظافة محلها ولطافة ذوق صاحبها « مهران »

أين غـادرتَ «عِمَّةً» وآحتفـاظاً   قلتُ : إني طرحتُها في الكُناسه

* * *

ثم عُجنا لمسرحٍ أسرجته   كلُّ رَودٍ وضَّاءةٍ كالماسه[1]
حدَّدوهُ بكلِّ فينانةٍ خضراءَ   بالزهرِ عطرتْ أنفاسه
ولقد زادتِ الوجوهَ به حُسناً   ولُطفاً للكهرباء انعكاسه
ثمَّ جسُّوا أوتارَهم فأثرنَ   اللهوَ أيدٍ قديرةٌ جسَّاسه
وتنادَوا بالرقصِ فيه فأهوى   كلُّ لدنٍ للدنةٍ ميَّاسه
خُطةٌ للعواطف الهُوج فاقَتْ   خُطَّةَ الحربِ جذوةً وحماسه
أغرمَ الجمعُ وآستجاب نفوساً   تتقاضاهُ حاجةٌ مسَّاسه
ناقِلاً خطوَهُ على نغمةِ العودِ   وطوراً مرجِّفاً أعجاسه
وتلاقى الصدرانِ .. واصطكَّتِ   الأفخاذُ .. حتى لم تبقَ إلا لُماسه!!
حرَّكوا ساكناً فهبَّ رفيقي   لامساً باليدينِ منه لباسه!!
ثمَّ نادى مُعربداً ليُحيِّ   الله مغناكَ وليُدِمْ أعراسه

* * *

وخرَجْنا منه وقد نصلَ الليلُ   وهدَّتْ إغفاءةً حُرّاسه
ما لبغدادَ بعدَ هاتيكمُ الضجَّةِ   تشكو أحياؤها إخراسه
وآقتحمنا بيتاً تعوَّد أنْ نطـ   ـرق في الليلِ خُلسةً أحلاسه
وأخذنا بكفِّ كلُّ مَهاةٍ   رنَّقتْ في الجفونِ منها نُعاسه
لم أُطِلْ سومَها وكنتُ متى يعـ   ـجبني الشيءُ لا أُطيلُ مِكاسه!
قلتُ إذ عيَّرتنيَ الضعفَ لمَّا   خذلتني عنها يدٌ فرّاسه :
لستُ أعيا إنْ فاتني أخذيَ الشيء   بعنفٍ ، عن أخذِهِ بالسياسه
ثمَّ كانتْ دعابةٌ فمُجونٌ   فارتخاءٌ . فلذةٌ .! فانغماسه!!
وعلى آسمِ الشيطانِ دُستُ عَضوضاً!   ناتىءَ الجنبَتين .! حلوَ المداسه!

(١) هو ملهى ليالي الصفا .

لَبَـداً .. تنهـلُّ اللُّبـانـةُ منـه !   لا بحزْنٍ ضَرسٍ .. ولا ذي دَهاسه!
وكـأنّ العبيرَ في ضَـرَمِ اللذّةِ   يُـذكي بنفحـةٍ أنفـاسـه ..!
وكأنّ الثِقْلُ المؤرجحَ بين الصـ   ـدرِ والصـدرِ .. يستطيبُ مـراسه
وكـأنّ «البديعَ» في روعة الأسـ   ـلوب ! يُملي «طِباقه!» و«جِناسه»

* * *

وٱستجدّتْ من بعدِ تلك أمورٌ   كـلُّهـنَّ ٱرتيـابـةٌ وٱلتبـاسـه
عـرّفتنـا معنى السعـادةِ لمّـا   أنْ وضعنا حـدّاً بها للتعـاسـه
بسَمَ الـدهـرُ بُـرهـةً وتجـافى   بعدَها كـاشِراً لنـا أضـراسـه
صـاحبي لا تـرُعـكَ خِسّـةُ دهـر   «كم نفـوسٍ شريفـةٍ حسّـاسـه»

III أجب أيُّها القلب

● نظمت عام ١٩٤٠ . وكان الشاعر على حالة شديدة من التأثر النفسي .

● نشرت في جريدة «الرأي العام» بالعدد ٤٥٤ في ٢٨ كانون الثاني ١٩٤١ . . وقد أثار نشر القصيدة قرائح رهط كبير من الشعراء والأدباء العراقيين الذين شاطروا الشاعر تأثره وألمه . . وكان في الطليعة منهم الرصافي . .

لقد طلعت جريدة «الرأي العام» مساء يوم ١ شباط ١٩٤١ وفي صدرها قصيدة الرصافي التي يواسي بها الشاعر ويتفجع له ، ومطلعها :

أقول لرب الشعر مهدي الجواهري
الى كم تناغي بالقوافي السواحر

ويتصدرها كتاب نشر بعنوان :

من الأستاذ الرصافي
إلى الجواهري

يقول :

٣٠ كانون الثاني ١٩٤١

حضرة الأستاذ الفاضل السيد مهدي الجواهري المحترم

سلام واحترام !

وبعد فقد جاءني العدد الذي تفضلتم بإرساله من جريدتكم الغراء فقرأت فيه قصيدتكم الفريدة ، فحركت في سواكن الأشجان ، ودعتني إلى قول شيء من الشعر الذي انقطعت عنه منذ زمان ، ولست في انقطاعي عنه بمجبل ، ولكني غير مستريح ، وإن حالتي الصحية ، بانحرافها ، تحول دون قرض الشعر . غير أني أرسلها اليكم في درج كتابي هذا لتطلعوا عليها ولتنشروها إن شئتم .

هذا وتفضلوا بقبول وافر الاحترام

المخلص
معروف الرصافي

وقد أجاب الشاعر عن هذا الكتاب بالكلمة الآتية والتي نشرت في العدد نفسه :

« هذا هو نص الكتاب الذي شفع به الأستاذ شاعر العراق الكبير معروف الرصافي قصيدته

الغراء المعنونة الى صاحب هذه الجريدة ـ أي الشاعر ـ وهو متأثر بقصيدته العينية المنشورة أخيراً في « الرأي العام » بعنوان :

أجب أيّهـا القلب الـذي لست نـاطقـاً إذا لـم أشـاوره ولـسـت بـسـامـع

« ويضيق المجال ، بقدر ما يصعب على اليراع ، عن الإشادة بوقع هذه القصيدة الرصافية وأثرها في النفس ، وبمقدار ما تثيره فينا من مظاهر الاعتزاز والافتخار بتلك النفثة الجياشة التي هزت شاعراً فحلاً عظيماً كالأستاذ الرصافي وهو في صومعته الخالدة في الفلوجة .

« الرصافي الذي ألقى من نفسه الوهاجة ومن شاعريته الفذة ومن نبوغه وعبقريته شعلة وقبساً أنارت لمواكب الشباب العربي طريقها الى المجد والطموح ، والذي ناغى الأمة العربية في دور الاستعباد والغفوة ، حتى دور الاستقلال والنهوض بفيض أشعاره وغرر قصائده ، والذي ناهض الاستعمار الغاشم في أعنف أدواره وأشد مظاهره . . وهو الرصافي نفسه الذي يعيش اليوم منطويا على نفسه في الفلوجة يعاني ثقل الشيخوخة ، ووطأة المرض ، وقسوة الدهر والناس . . هو ، مع هذا أوذاك ، يحزّ في نفسه أن يكون منقطعاً عن الشعر ، ضرورة لا جبلة ، ومرضاً لا خموداً وركوداً .

« فلك أيها الشاعر الكبير تحياتنا وامتناننا وتمنياتنا الطيبة ورجاؤنا الشديد أن تنال ، ومن معك ، من هذه الزمرة الشاعرة نصيبها الوافر المغصوب من الحياة والرفاه والحرية .

« وسلام عليك وأنت في « الأستانة » و« دمشق » و« بيروت » و« بغداد » . . وسلام عليك وأنت اليوم في « الفلوجة » ، وأنت اليوم ، كما أنت في أمس وفي غد ، حي خالد لن تموت » .

أُعيذُ القوافي زاهياتِ المطالعِ   مزاميرَ عزّافٍ، أغاريدَ ساجعِ
لِطافاً بأفواه الرُّواة، نوافذاً   إلى القلب، يجري سحرُها في المسامع
تكادُ تُحِسّ القلبَ بين سُطورها   وتمسَحُ بالأردانِ مَجرى المدامع
بَرِمْتُ بلوم اللائمين، وقولِهِمْ :   أأنتَ إلى تغريدةٍ غيرُ راجع
أأنتَ تركتَ الشعر غيرَ مُحاولٍ   أمِ الشعرُ إذ حاولتَ غيرُ مطاوع
وهلْ نضَبَتْ تلك العواطفُ ثَرَّةً   لِطافاً مجاريها ، غِزارَ المنابع

* * *

أجبْ أيّها القلبُ الذي لستُ ناطقاً   إذا لم أُشاوِرْهُ، ولستُ بسامع
وَحَدِّثْ فانَّ القومَ يَدْرُونَ ظاهراً   وتخفى عليهمْ خافياتِ الدوافِع
يظُنّونَ أنّ الشِّعْرَ قبسةُ قابسٍ   متى ما أرادُوه وسِلعةُ بائع
أجب أيُّها القلبُ الذي سُرَّ معشرٌ   بما ساءهُ مِنْ فادحاتِ القوارعِ
بما رِيع منكَ اللبُّ نفَّسْتَ كُربةً   وداويتَ أوجاعاً بتلكَ الروائع
قُساةٌ مُحبّوك الكثيرونَ إنّهمْ   يرونكَ - إنْ لم تَلْتَهِبْ - غيرَ نافع
وما فارَقَتْني المُلْهِباتُ وإنّما   تطامَنْتُ حتّى جمرُها غيرُ لاذعِ

* * *

ويا شعْرُ سارعْ فاقتَنِصْ منْ لواعجي   شوارِدَ لا تُصطادُ إنْ لم تُسارِع
ترامَيْنَ بعضاً فوقَ بعضٍ وغُطّيتْ   شَكاةٌ بأخرى، دامياتِ المقاطع
وفَجِّر قُروحاً لا يُطاقُ آختِزانُها   ولا هي مما يتقى بالمباضع
ويا مُضْغَةَ القلبِ الذي لا فَضاؤها   برَحْبٍ ولا أبعادُها بشواسِع
أأنتِ لهذي العاطفاتِ مفازَةٌ   نسائِمُها مُرْتجَّةٌ بالزعازِع
حَمَلْتُكِ حتّى الأربعينَ كأنّني   حَمَلْتُ عَدُوّي من لِبانِ المراضع
وأرْعَيْتِني شَرَّ المراعي وبِيلَةً   وأوْرَدْتِني مُسْتَوْبَآتِ الشّرائع

وَعَطَّلْتِ مِنّي مَنْطِقَ العقلِ مُلقياً   لعاطفةٍ عَمْيا زِمامَ المُتابِعِ

* * *

تَلفَّتُ أطرافي ألمُّ شتاتَها   من الذكرياتِ الذّاهباتِ الرواجعِ
تحاشَيْتُها دَهْراً أخافُ انبعاثَها   على أنَّها معدودةٌ مِنْ صنائعي
على أنَّها إذْ يُعوِزُ الشِّعْرَ رافِدٌ   تلوحُ له أشباحُها في الطلائعِ
فمنها الذي فوقَ الجبينِ لوقعهِ   يدٌ، ويدٌ بين الحشا والأضالعِ
ومنها الذي يُبكي ويُضحِكُ أمرُهُ   فيفترُّ ثغرٌ عَنْ جُفونٍ دوامعِ
ومنها الذي تدنو فتبعدُ نُزَّعاً   شواخِصُهُ مِثْلَ السَّرابِ المُخادِعِ
ومنها الذي لا أنتَ عنهُ إذا دَنا   براضٍ ولا منهُ - بَعيداً - بجازِعِ
حَوى السِجنُ منها ثُلَّةً وتحدَّرتْ   إلى القبرِ أخرى، وهي أُمُّ الفجائعِ
وباءتْ بأقساهُنَّ كَفّي وما جَنَتْ   مِن الضُّرِّ مما تتَّقيهِ مسامعي
ومكْبوتةٍ لم يشفعِ الصَّفْحُ عندَها   مددتُ إليها مِنْ أناةٍ بشافِعِ
غَزَتْ مُهجتي حتّى ألانَتْ صفاتِها   ولانَتْ دمي حتى أضَرَّتْ بطابَعي[1]
رَبتْ في فؤادٍ بالتشاحُنِ غارِقٍ   مليءٍ، وفي سمِّ الحزازاتِ ناقعِ
كوامِنُ مِنْ حِقْدٍ وإثمٍ ونقْمَةٍ   تَقَمَّصْنَني يَرْقُبْنَ يومَ التراجُعِ
وقُلْتُ لها يا فاجراتِ المَخادِعِ   تَزَيَّنَّ زِيَّ المُحصَناتِ الخواشعِ
وقَرْنَ بصدْرٍ كالمقابرِ مُوحِشٍ   ولُحْنَ بوجهٍ كالأثافيِّ سافِعِ[2]
وكُنَّ بريقاً في عُيوني، وهِزَّةً   بجسمي، وبُقْيا رَجفَةٍ في أصابعي
وأرعبْنَ أطيافي وشَرَّدْنَ طائفاً   مِن النومِ يَسري في العيونِ الهواجعِ
ودِفْنَ زُعافاً في حياتي يُحيلُها   إلى بُؤرةٍ مِن قسوةٍ وتقاطُعِ
وعلَّمْنَني كيفَ احتباسي كآبتي   وكيفَ اغتصابي ضِحكةَ المُتَصانِعِ
ونُشِرْنَ فظيعاتٍ إذا حُمَّ مَخْرَجٌ   وقُلْنَ ألسنا من نِتاجِ الفظائعِ

---

(١) الصفاة : الصخرة الملساء .
(٢) سافع : أسود .

ألـنـا خـلـيـطاً مِنْ نـذالـةِ شـامتٍ   وفَـجْـرَةِ غَـدّارٍ وإمْـرَةِ خـانـع

* * *

تـحـلَّـتْ أقـوامٌ ضُـرُوعَ الـمـنـافِـعِ   ورحـتُ بـوسقٍ من «أديبٍ» و«بـارع»
وعـلَّـلـتُ أطـفـالـي بَـشـرٍّ تـعـلَّةٍ   خُلودِ أبيهم في بُطونِ المجـامـعِ
وراجعتُ أشعاري سِجِلّاً فلم أجِدْ   بهِ غيرَ ما يُودي بِحِلْمِ المُراجِعِ
ومُسْتَنْكِرٍ شَيْباً قُبيلَ أوانـهِ   أقـولُ لـه: هـذا غبارُ الـوقـائـع
صرِحتُ عصا التَّرحانِ وآعتَضتُ متعباً   حياةَ المُجاري عن حياةِ المُقارِعِ
ونـبَّهتُ أبْقَى الحالَتَيْنِ بِمُهجتي   وإنْ لم تَقُمْ كلتـاهُمـا بِمطامعي
ووُقِّيتُ بـالجُبنِ المكـارِهَ والأذى   ومَنْجى عتيقِ الجُبن شَرُّ المَصارِعِ
رُبتُ بعيني حينَ كـذَّبْتُ مَسْمعي   سماتِ الجُدودِ في الخُدودِ الضَوارِعِ
ومعتُ بحثاً عن أكُفٍّ كثيرةٍ   فـألفيتُ أعـلاهُنَّ كَفَّ المُبـايـع

* * *

نَأتْ بي قُرونٌ عن زُهيرٍ وردَّني   على الرُّغمِ منّي عِلْمُهُ بالطبائع[1]
أنا اليوم إذ صانعت ، أحسنُ حالةً   وأحـدوثـةً منّي كغيـر مصـانـع
خبَتْ جذوةٌ لا أنهب اللّهُ نارَها   إذا كانَ حتماً أنْ تَقَضَّ مضاجعي
بى وشكرتُ النعمَ أنْ مُدَّ حَبْلُه   إلى أنْ جـانـي مُهنةٌ لـلتـراجـعِ
وألفَيْتَني إذ عَسَّ قومٌ وأنهبوا   حـريصاً على سُؤرِ الحياةِ المُنازِعِ
تمنَّيت مَنْ فـاتتْ عناءً تطامُحي   تعـودُ لتنهَضَ في رَخاءِ تـواضعي[2]
فـإنَّ الذي عانَتْ جرائرهُ مَحَتْ   ضَـراعتُهُ ذَنْبَ العـزيزِ المُمـانِـعِ

---

(١) اشارة الى بيت «زهير بن أبي سلمى» في معلقته الشهيرة :

«ومـن لم يـصـانـع في أمـور كـثـيـرة   يـضـرّس بـأنـيـاب ويـوطـأ بمنسم»

(٢) الضمير في «قامت» يعود الى الفقيدة زوجته والدة فرات .

IV أبو العلاء المعري

● ألقيت في مهرجان ذكرى أبي العلاء المعري ، الذي أقامه المجمع العلمي العربي بدمشق ، وكان ـ ممثلاً للعراق .

● نشرت في جريدة «الرأي العام»، العدد ١١٢١ في ٥ تشرين الأول ١٩٤٤ .

قِفْ بالمَعرَّةِ وآمسَحْ خدَّها التَّرِبا ... وآستَوحِ مَنْ طَوَّقَ الدُّنيا بمَا وَهَـ
وآستَوحِ مَنْ طبَّبَ الدُّنيا بحكْمَتِهِ ... ومَنْ على جُرحِها مِن رُوحِه سَكَـ
وسائلِ الحُفرةَ المرموقَ جانِبُها ... هل تبتَغي مَطْمَعاً أو ترتجي ضَـ
يا بُرجَ مفْخَرةِ الأجداثِ لا تهِني ... أنْ لم تُكوني لأبراجِ السَّما قُطـ
فكلُّ نجمٍ تمنَّى في قرارتِه ... لو أنَّه بشُعاعٍ منكِ قد جُـ
والمُلْهَمَ الحائرَ الجبَّارَ ، هل وَصَلَتْ ... كَفُّ الرَّدى بحياةٍ بَعْدَه سَبَبـ
وهل تَبدَّلْتَ رُوحاً غيرَ لاغبةٍ ... أم ما تزال كأمسٍ تشتكي اللَّغَبـ
وهل تخبَّرْتَ أنْ لم يألُ مُنْطَلِقٌ ... من حُرِّ رأيكَ يَطْوي بعْدكَ الحقَبـ
أم أنتَ لا حِقَباً تدري ، ولا مِقَةً ... ولا آجتواءً ، ولا بُرءاً ، ولا وَصَبـ
وهل تَصَحَّحَ في عُقْباكَ مُقْتَرحٌ ... ممَّا تفكَّرتَ ، أو حُدِّثْتَ ، أو كُتِبـ
نوِّرْ لنا ، إنَّنا في أيِّ مُدَّلجٍ ... ممَّا تَشكَّكْتَ ، إنْ صِدقاً وإنْ كَذِ
«أبا العلاءِ» ، وحتَّى اليومِ ما بَرِحَتْ ... صَنَّاجةُ الشِّعرِ تُهدي المترفَ الطَّرَبـ
يَستنزِلُ الفكرَ من عَليا مَنازلِهِ ... رأسٌ ليمسحَ من ذي نعمةٍ ذَ

---

(١) الترب (بكسر الراء) : الذي يكسوه التراب .
(٢) الملهم منصوبة «بسائل» مضمرة .
(٣) اللاغبة : المتعبة .
(٤) لم يأل أي لم ينفك ولم يبرح .
(٥) المِقَة : الحب . والاجتواء : البغض .
(٦) تفكرت : بمعنى فكرت .
(٧) المُدلج : السائر في آخر الليل خاصة .
(٨) الصنج : من آلات الطرب وصناجات الشعر المغنون به والمرقون اياه

وزُمـرةُ الأدبِ الـكـابـي بـزُمـرتـهِ تـفـرَّقَتْ فـي ضَـلالاتِ الـهـوى عُـصَـبـا
تَـصـيَّـدُ الـجـاهَ والألـقـابَ نـاسـيـةً بـأنَّ فـي فـكـرةٍ قُـدسـيَّـةٍ لـقـبـا
وأنَّ لـلـعـبـقـريِّ الـفـذِّ واحـدةً إمَّـا الـخُـلودَ وإمَّـا الـمـالَ والـنَّـشـبـا
من قبلِ ألفٍ لَـوَ انَّـا نـبـتـغي عِـظَـةً وعَـظَتـنـا أنْ نـصـونَ الـعـلـمَ والأدبـا

* * *

على الحصيرِ .. وكـوزُ الـمـاء يَـرفـدُه وذهـنُـه .. ورفـوفٌ تـحـمِـلُ الـكـتـبـا
أقـامَ بـالـضَّـجَّـةِ الـدُّنـيـا وأقـعـدَهـا شيـخٌ أطـلَّ عليـهـا مُـشـفـقـاً حَـدِبـا
بَكى لأوجـاعِ مـاضـيـهـا وحـاضـرِهـا وشـامَ مُـسـتـقْـبَـلاً مـنـهـا ومـرتـقَـبـا
ولـلـكـآبـةِ ألـوانٌ ، وأفـجـعُـهـا أنْ تُـبـصـرَ الـفـيـلـسـوفَ الـحُـرَّ مـكـتـئِـبا
تـنـاولَ الـرثَّ مـن طـبـعٍ ومُـصـطَلحٍ بـالـنـقـدِ لا يـتـأبَّـى أيَّـةً شـجـبـا
وألـهـمَ الـنـاسَ كي يَـرضَـوا مغبَّـتهـم أن يُـوسعوا العقـلَ ميدانـاً ومُضطَربـا[1]
وأنْ يَـمـدُّوا بـه فـي كـلِّ مُـطَّرحٍ وإنْ سُـقـوا مِن جَـنـاه الـويـلَ والحـربـا
ثـورةِ الـفـكـرِ تـأريـخٌ يـحـدِّثُـنـا بـأنَّ ألـفَ مـسـيـحٍ دونَـهـا صُـلِـبـا
إنَّ الـذي ألـهـبَ الأفـلاكَ مِـقـولُـه والـدَّهـرَ .. لا رَغَـبـاً يـرجـو ولا رَهَـبـا ..
لم ينسَ أنْ تـشـمَـلَ الأنـعـامَ رحـمـتُـهُ ولا الـطـيـورَ .. ولا أفـراخَـهـا الـزُّغُـبـا
حـنـا على كـلِّ مـغـصـوبٍ فـضـمَّـده وشـجَّ مَنْ كـان ، أيَّـاً كـان ، مُغتصِـبـا
سلِ المقـاديـرَ ، هـل لا زلتِ سـادرةً أمْ أنتِ خجلى لِـمـا أرهقـتـهِ نصَـبـا ؟
وهـل تـعـمَّـدتِ أنْ أعطيتِ سـائـبـةً هـذا الـذي مـن عـظيـمٍ مثْـلِه سُـلـبـا
هـذا الـضـيـاءَ الـذي يَـهـدي لِـمـكْـمَـنِـه لِـصَّـاً ويُـرشِـدُ أفعى تَـنـفُـثُ الـعَـطَـبـا
فـانْ فَـخَـرتِ بـمـا عـوَّضـتِ من هـبـةٍ فـقـد جَـنـيـتِ بـمـا حـمَّـلـتـهِ الـعَـصَـبـا

* * *

شمسَ الـحُـسـنَ لـم يـمـدُدْ بـمُـبـصِـرةٍ ولا امـتَـرى دَرَّةً مـنـهـا ولا حَـلـبـا[2]
ولا تـنـاولَ مـن ألـوانـهـا صُـوراً يَـصُـدُّ مـبـتـعِـدٌ مـنـهـنَّ مُـقـتـربـا
لـكـنْ بـأوسـعَ مـن آفـاقـهـا أمـداً رَحْـبـاً ، وأرهـفَ مـنـهـا جـانـبـاً وشَـبـا
بعـاطـفٍ يـتـبـنَّـى كـلُّ مـعـتـلِـجٍ خـفَّـاقُـه ويُـزكّـيـهِ إذا انـتـسـبـا[3]

---

١) المغبة : العاقبة .

٢) امترى : احتلب .

٣) المقصود بـ «عاطف» هنا القلب وبـ «معتلج» ما يخالجه من العواطف .

وحاضنٍ فُزَّعَ الأطيافِ أنزلها شِعافَه وحَباها مَعقِلاً أشِب

* * *

رأسٌ من العَصَبِ السامي على قَفَصٍ من العظام، إلى مهزولةٍ عَصِب
أهوى على كُوَّةٍ في وجهه قذرٌ فسَدَّ بالظُّلْمةِ الثُّقْبينِ فاحتجب
وقال للعاطفاتِ العاصفاتِ به الآنَ فالتمسي مِن حُكْمهِ هرب
الآنَ يشربُ ما عتَّقتِ لا طَفحاً يَخشى على خاطرٍ منه ولا حَبَب
الآنَ قولي إذا استوحشتِ خافقَه هذا «البصيرُ» يُرينا آيةَ عَجَب
هذا «البصيرُ» يُرينا بين مُندرِسٍ رثِّ المعالم، هذا المرتَعَ الخصِب

* * *

«زنجيَّةُ الليلِ» تَروي كيف قلَّدها في عُرسها غُرَرَ الأشعار.. لا الشُّهُب
لعلَّ بينَ العَمى في ليلِ غُربته وبين فحمَتِها من أُلفةٍ نسب
و«ساهرُ البرق» والسُّمَّارُ يُوقظهم بالجزع يَخفق من ذِكراه مُضطرِب
و«الفجرُ» لو لم يلُذْ بالصبح يَشربه من المطايا ظِماءً شُرَّعاً شُرُب
والصبحُ ما زال مُصفرّاً لمقرَنِه في الحُسْن بالليل يُزجي نحوه العتب

* * *

يا عارياً من نتاجِ الحُبِّ تكرمةً وناسجاً عِفَّةً أبرادَهُ القُشُب

---

(١) الكوة اشارة الى دائرة العين ومركزها . والثقبان هما فتحتا العينين .

(٢) مندرس رث المعالم: يراد به أديم الوجه المتأثر بانطماس العينين . والمرتع الخصب : يراد به عقل أبي العلاء وروح

(٣) البيت اشارة الى بيت أبي العلاء المشهور :

ليلتي هذه عروس من «الزنج» عليها قلائد من جمان

(٤) اشارة الى مطلع قصيدته الرائية المشهورة أيضا :

يا «ساهر البرق» أيقظ راقد السمر لعل بالجزع أعواناً على السهر

(٥) اشارة الى بيته وهو أجمل وأرق ما سمع في وصف تبلج الصباح :

يكاد الفجر تشربه المطايا وتملأ منه أوعية شنان

(٦) اشارة الى بيت له من قصيدته التي مر ذكر البيت السابق منها وهو :

رب ليل كأنه «الصبح» في الحسن وان كان أسود الطيلسان

والبيتان من قصيدته الشهيرة التي يقول في مطلعها :

«عللاني فان بيض الأماني فنيت والزمان ليس بفان»

نعوا عليكَ ـ وأنت النورُ ـ فلسفةً ... سوداء لا لذَّةً تبغي ولا طَرَبا
وحمَّلوكَ ـ وأنت النارُ لاهبةً ـ ... وِزرَ الذي لا يُحسُّ الحُبَّ ملتهبا
لا موجةُ الصَّدرِ بالنهدينِ تدفعه ... ولا يَشقُّ طريقاً في الهوى سَرِبا
ولا تُدغدغُ منه لذَّةً حُلُماً ... بل لا يُطيقُ حديثَ اللذَّةِ العذِبا
حاشاك ، إنَّكَ أذكى في الهوى نفَساً ... سَمْحاً ، وأسلسُ منهمْ جانباً رطِبا
لا أكذبنَّكَ إنَّ الحُبَّ متَّهمٌ ... بالجَور يأخذ مِنَّا فوقَ ما وَهَبا
كم شيَّعَ الأدبُ المفجوعُ مُحتضَراً ... لدى العيونِ وعندَ الصدر مُحتَسَبا[1]
صَرعى نَشاوى بأنَّ الخَودَ لُعبتُهم ... حتى إذا آستَيقظوا كانوا هُمُ اللعُبَا
أرتهُمُ خيرَ ما في السِّحرِ من بُدءٍ ... وأضمرتْ شَرَّ ما قد أضمرتْ عُقبا

* * *

عانَى لَظَى الحُبِّ « بشَّارٌ » وعُصبتهُ ... فهل سوى أنَّهم كانوا له حَطبا
وهل سوى أنهم راحوا وقد نذروا ... للحبِّ ما لم يَجبْ منهم وما وَجَبا
هل كنتَ تخلدُ إذ ذابوا وإذ غَبرُوا ... لو لم ترُضْ من جماحِ النفسِ ما صَعُبا
تأبى آنحلالاً رسالاتٌ مقدَّسةٌ ... جاءت تقوِّمُ هذا العالَمَ الخَرِبا

* * *

يا حاقِرَ النبعِ مزهُوّاً بقوَّتهِ ... وناصراً في مجالي ضعفهِ الغَرَبا[2]
وشاجبَ الموت من هذا بأسهمهِ ... ومُستمِناً لهذا ظِلُّهُ الرَّجِبا
ومُحرِجَ المُوسِرِ الطاغي بنعمتهِ ... أنْ يُشركَ المُعْسِرَ الخاويَ بما نهبا
والتَّاجَ إذ تتحدَّى رأسَ حامله ... بأيِّ حقٍّ وإجماعٍ به اعتصبا

* * *

وهؤلاء الدُّعاةُ العاكفونَ على ... أوهامهم ، صنماً يُهدونه القُرَبا[3]
الحابطونَ حياةَ الناس قد مَسخوا ... ما سنَّ شَرْعٌ وما بالفطرة اكتُسِبا
والفاتلونَ عثانيناً مُهرّأةً ... ساءتْ لمحتطِبٍ مَرعى ومُحتطَبا[4]

---

(١) المحتضر : من أدركه الموت فأشرف عليه . والمحتسب : المفقود بالموت ويقال ذلك للكبير . فان كان المفقود صغيرا قيل فيه «مفترط» بفتح الراء .

(٢) النبع : شجر يعرف بقوته وتتخذ منه السهام والقسي . والغرب : شجر معروف بسهولة انكساره . ومعنى البيت الاشارة الى شجب المعري القوة بكل مظاهرها ، واحتضانه الضعفاء من كل جنس .

(٣) يريد بهم المشعوذين باسم الدين والذين يروجون للبدع وللخرافات ويضيفون آفاق الحياة على الجماهير .

(٤) العثانين : جمع عثنون بالضم : اللحية .

والمُلصِقونَ بعرشِ اللّهِ ما نسجت   أطماعهُم : بِدَعَ الأهواءِ والـرِّيَـ
والحاكمونَ بما تُوحي مطامعهُم   مؤوِّلينَ عليها الجِدَّ والـلَّعـ
على الجلودِ من التدليس مُدرعةً   وفي العيونِ بريقٌ يخطَف الـ
ما كان أيُّ ضلالٍ جالباً أبداً   هذا الشقاء الذي باسم الهُدى حُـ
أوسَعْتَهمْ قارصاتِ النقدِ لاذعةً   وقلتَ فيهم مَقالاً صادقاً عجـ
« صاحَ الغرابُ وصاحَ الشيخُ فالتبستْ   مسالِكُ الأمر : أيُّ منهما نعـ »

* * *

أجللتُ فيك من الميزات خالدةً   حُريَّةَ الفكرِ والحرمانَ والغضـ
مجموعةً قد وجدناهُنَّ مُفرَدةً   لدى سواكَ فما أغنيننا ـ
فربَّ ثاقبِ رأيٍ حطَّ فكرتَه   غُنمٌ فسَفَّ .. وغطَّى نورَها نحـ
وأثقلَتْ مُتَعُ الدُّنيا قوادِمَهُ   فما ارتقى صُعُداً حتّى ادَّنى صَـ
بَدا له الحقُّ عُرياناً فلم يَرهُ   ولاحَ مقتلُ ذي بغيٍ فما ضـ
وإنْ صدقتُ فما في الناس مُرتكِباً   مثلُ الأديب أعانَ الجورَ فارتكـ
هذا اليراعُ ، شواظُ الحقِّ أرهفه   سيفاً وخانعُ رأيٍ ردَّه خشـ
وربَّ راضٍ من الحرمان قِسمَته   فبرَّرَ الصبرَ والحرمانَ والسـ
أرضى ، وإنْ لم يشأ ، أطماعَ طاغيةٍ   وحالَ دونَ سوادِ الشعب أن ينـ
وعوَّضَ الناسَ عن ذُلٍّ ومَتربَةٍ   مِنَ القناعةِ كنزاً مائجاً ذهـ
جيشٌ من المُثُلِ الدُّنيا يَمُدُّ به   ذوو المواهبِ جيشَ القوَّةِ الـنَّحـ

* * *

آمنتُ باللّهِ والنورِ الذي رسَمَتْ   به الشرائعُ غُرّاً منهجاً لَحِـ
وصُنتُ كلَّ دُعاةِ الحقِّ عن زَيغٍ   والمُصلحينَ الهداةَ ، العُجْمَ والعَـ
وقد حَمِدتُ شفيعاً لي على رَشَدي   أُمّاً وجدتُ على الاسلامِ لي بـ
لكنَّ بي جَنَفاً عن وعي فلسفةٍ   تقضي بأنَّ البرايا صُنِّفَتْ رُتَـ(1)
وأنَّ مِن حِكمةٍ أنْ يجتني الرُّطَبا   فردٌ بجَهدِ ألوفٍ تعلكُ الكَرَبـ(2)

---

(١) الجنف : الميل والانحراف .

(٢) الكرب : أصول سعف النخل .

٧ أخي جعفر

● ألقاها الشاعر مساء يوم ١٤ شباط ١٩٤٨ في الحفل الكبير الذي أُقيم في جامع الحيدرخانة في بغداد ، لمناسبة مرور سبعة أيام لاستشهاد أخيه محمد جعفر الجواهري واخوانه من الشهداء في معركة الجسر الباسلة يوم ٢٧ كانون الثاني عام ١٩٤٨ ، ثورة على معاهدة « بورتسموث » . . وكان يوم تشييع جنازته يوماً لم تشهد بغداد مثله في تاريخها الحديث .

● نشرت في جريدة «الرأي العام»، العدد ١٨٣٦ في ١٥ شباط ١٩٤٨.

أتَعْلَمُ أمْ أنتَ لا تَعْلَمُ ... بأنَّ جِراحَ الضحايا فَمُ
فَمٌ ليس كالمُدعي قولَةً ... وليس كآخَرَ يَسترحِم
يصيحُ على المُدْقِعينَ الجياع ... أريقوا دماءَكُمُ تُطعَموا(١)
ويهْتِفُ بالنَّفرِ المُهطِعين ... أهِينوا لِئامكُمُ تُكْرَموا(٢)

* * *

أتعلَمُ أنَّ رِقابَ الطُغاة ... أثقَلَها الغُنْمُ والمأثَم
وأنَّ بطونَ العُتاةِ التي ... مِن السُحتِ تَهضِمُ ما تهضم(٣)
وأنَّ البغيَّ الذي يدَّعي ... من المجد ما لم تَحُزْ «مريم»
سَتَنْهَدُّ إنْ فارَ هذا الدمُ ... وصوَّتَ هذا الفمُ الأعجم(٤)
فيا لكَ مِنْ مَرهمٍ ما اهتدَى ... إليهِ الأُساة وما رهموا
ويا لكَ من بَلسمٍ يُشتَفى ... به حينَ لا يُرتجى بَلسم
ويا لكَ من مَبسِمٍ عابسٍ ... ثغورُ الأماني به تَبسِم

* * *

(١) المدقع : الفقير المعدم .
(٢) المهطع : الذليل .
(٣) السحت : المال الحرام .
(٤) ستنهد : الفاعل يعود على الأشياء في الأبيات الثلاثة السابقة .

أتـعـلمُ أنّ جِـراحَ الـشـهـيـد تَـظَلُّ عـن الـثأر تـسـتـفـهِـم
أتـعـلمُ أنّ جِـراحَ الـشـهـيـد مِن الـجُـوعِ تَـهضِمُ مـا تَـلهـم
تَـمُصُّ دمـاً ثُـم تـبـغـي دمـاً وتـبـقـى تُـلِحُّ وتـسـتـطعِـم
فـقُـلْ لـلـمُـقـيـمِ عـلى ذُلّـهِ هـجـيـنـاً يُـسـخَّـرُ أو يُـلجَـم
تَقَحَّـمْ، لُعِنْتَ، أزيـزَ الـرَّصـاص وَجـرِّبْ مـن الحظِّ مـا يُـقسَـم
وخُضْهـا كمـا خـاضَهـا الأسبقـون وثَـنِّ بِـمـا آفـتـتـحَ الأقـدم
فـإمّـا إلى حيثُ تبـدو الحيـاة لِـعـيـنـيْـكَ مَـكْـرُمـةً تُـغْـنَـم
وإمّـا إلـى جَـدَثٍ لـم يـكُـنْ لـيـفـضُـلَه بـيـتُـكَ الـمُـظلِم

* * *

تَقَحَّمْ، لُعِنْتَ، فمـا تَـرتجي مِـن العـيش عن وِرده تُـحـرَم؟
أالوجـعُ مِـن أنَّـك الـمُـزدَرى وأقـتـلُ مـن أنَّـك الـمُـعـدِم؟
تـقحَّمْ فمَنْ ذا يَخـوضُ الـمَنـون إذا عـافَـهـا الأنـكـدُ الأشـأم؟
تـقحَّمْ فمَن ذا يـلومُ الـبـطـين إذا كـانَ مِـثـلُكَ لا يَـقْـحَـم؟
يقـولـون مَن هـم أولاءِ الـرَّعـاعُ فـأفـهِـمْـهُـمُ بِـدَمٍ مَـنْ هُـم
وافـهِـمْـهُـمُ بـدمٍ أنَّـهـمْ عَـبـيـدُكَ إنْ تَـدعُـهُـمْ يَـخـدُمـوا
وأنَّـك أشـرفُ مـن خـيـرِهـمْ وكَـعـبُـك مِـن خـدِّهِ أكـرم

* * *

أخي «جعفـراً» يـا رُواءَ الـربيـع إلـى عَـفِـنٍ بـاردٍ يُـسـلَم[١]
ويـا زَهـرةً مـن ريـاض الخُـلود تَـغـوَّلـهـا عـاصـفٌ مُـرزِم[٢]
ويـا قَبَسـاً من لهيـبِ الحيـاة خَبـا حين شبَّ لـه مَضْـرَم[٣]
ويـا طلعـةَ البِشـر اذ ينجلي ويـا ضِحكـةَ الفجـرِ إذ يَبسِـم

(١) العفن البارد : يراد به هنا القبر . ورواء الربيع : بهاؤه ولطفه .
(٢) المرزم : المرنان الصخاب .
(٣) مضرم : فاعل لشب وهو مصدر ميمي بمعنى الضرام كأنه يقول : شب ضرامه .

لَثَمْتُ جراحكَ في «فتحةٍ» هي المُصحَفَ الطُهرُ إذ يُلثَم(١)
وقَبَّلْتُ صدرَك حيثُ الصَّميم مِن القلب، مُنْخَرقاً، يُخْرَم
وحيثُ تَلوذُ طيورُ المُنى به فهيَ، مُفزعَةٌ، حُوَّم
وحيثُ استقرَّت صِفاتُ الرجال وضَمٌّ معادِنَها مَنجَم(٢)
ورَبَّتُّ خدّاً بماءِ الشباب يرفُّ كما نوّر البُرعُم(٣)
ومسَّحتُ مِن خُصَلٍ تَدَلّي عليه كما يَفعلُ المُغرَم
وعلَّلْتُ نفسي بذوبِ الصديد كما علَّلتْ وارداً «زمزم»
ولقَّطتُ مِن زَبدٍ طافحٍ بثغرك شهداً هو العَلْقَم(٤)
وعوَّضتَ عن قُبلتي قُبلةً عَصَرْتَ بها كلَّ ما يؤلِم
عَصَرْتَ بها الذكرياتِ التي تَقَضَّتْ كما يَحْلُمُ النُّوَّم
أخي «جعفراً» إنَّ رجعَ السنين بَعْدَك عندي صَدىً مُبْهَم
ثلاثونَ رُحْنا عليها معاً نعذُبُ حِيناً ونستنعِم(٥)
نُكافحُ دهراً ويستَسْلِمُ ونُغلَبُ طَوراً ونَسْتَسْلِم

* * *

أخي «جعفراً» لا أقولُ الخَيال وذو الثأرِ يَقْظانُ لا يَحلُم
ولكنْ بما أُلهِمَ الصابرون وقد يقرأُ الغيبَ مُستَلهِم
أرى أُفُقاً بنجيع الدماءِ تَنوَّرَ، وآختفتِ الأنجُم
وحبلاً من الأرض يُرقى به كما قذفَ الصاعدَ السُلَّم
إذا مدَّ كفّاً لهُ ناكثٌ تصدّى ليقطَعها مُبْرِم

---

(١) الفتحة : هنا اشارة الى فوهة الجرح المفتوحة .
(٢) حيث استقرت صفات الرجال يراد به القلب الذي منه تنبعث عناصر القوة .
(٣) ربت بتشديد الباء أي ضرب بلطف .
(٤) البيت وما بعده اشارة الى واقعة حال كان فيها الشاعر ينحني على أخيه وهو في الرمق الأخير ليقبله وكان من الشهيد أن قبّله هو أيضاً .
(٥) ثلاثون : اشارة الى الثلاثين عاما التي هي عمر الفقيد.

تكوَّر من جُثَثٍ حولَهُ ... ضِخامٍ وأمجادُها أضخم
وكفاً تُمدُّ وراءَ الحجاب ... فترسُمُ في الأفْقِ ما ترسُمِ
وجيلاً يَروحُ وجيلاً يجيء ... وناراً إزاءَهما تُضرَم

* * *

أُنبِّيكَ أنّ الحِمى مُلْهَبٌ ... وواديه من ألمٍ مُفعَم
ويا وَيْحَ خانقةٍ مِن غدٍ ... إذا نَفَّسَ الغدُ ما يَكظم
وأنّ الدماءَ التي طلَّها ... مُدِلٌّ بشُرطتهِ مُعرِم[١]
تَنَضَّحُ من صدرِكَ المُستطاب ... نزيفاً إلى الله يَستظلِم
ستبقى طويلاً تَجُرُّ الدماء ... ولَنْ يُبرِدَ الدمَ إلاّ الدم
وأنَّ الصدورَ التي فلَّها ... وأبدعَ! في فلِّها مُجْرم
ونَشَّرَ أضلاعَها نَشْرةً ... شَتاتاً كما صُرِّفَ الدرهم
سَتَحْضُنُها من صُدور الشباب ... قُساةٌ على الحِقِّ لا ترحم

* * *

أخي «جعفراً» إنّ عِلمَ اليقين ... أُنبِّيكَ إنْ كنتَ تستعلِم
صُرِعْتَ فحامتْ عليك القلوب ... وخفَّ لك الملأُ الأعظَم
وسُدَّ الرُّواقُ، فلا مَخرجٌ ... وضاقَ الطريقُ، فلا مَخرم[٢]
وأبلغَ عنكَ الجَنوبُ الشَّمال ... وعزَّى بك المُعرِقَ المُشئِم[٣]
وشَقَّ على «الهاتِفِ» الهاتفون ... وضجَّ من الأسطُرِ المِرقَم[٤]
تعلَّمتَ كيف تَموتُ الرجال ... وكيف يُقامُ لهم مأتَم
وكيف تُجرُّ إليك الجموعُ ... كما انجرَّ للحَرمِ المُحرِم

* * *

(١) طل الدم : أراقه . و«المُعرِم» : المتجبر الذي يأخذ الناس بالظنة ، وبما لم يجنوا ، من فعل «أعرم»
(٢) المخرم : طريق في الجبل يريد به أي طريق .
(٣) المعرق والمشئم : اي العراقي والشامي .
(٤) المرقم : القلم .

ضحِكتُ وقد هَمْهَمَ السائلون ... وشقَّ على السمعِ ما همهموا[١]
يقولون مِتَّ وعند الأسا ... ةِ غيرَ الذي زَعَموا مَزعَم
وأنتَ مُعافَى كما نرتجي ... وأنت عزيزٌ كما تعلَم
ضحِكتُ وقلتُ هنيئاً لهم ... وما لفَّقوا عنك أو رجَّموا
فهم يبتغُون دماً يشتفي ... به الأرمدُ العينِ والأجذم[٢]
دماً يُكذِبُ المخلصونَ الأباةُ ... به المارقينَ وما قسَّموا
وهم يبتغونَ دماً تلتقي ... عليهِ القُلوبُ وتستَلئم[٣]
الى أنْ صَدَقْتَ لهمْ ظَنَّهم ... فيا لكَ من غارِمٍ يَغنَم
فهمْ بك أولى فلمَّا نَزَل ... كجَذْرٍ على عَددٍ يُقسم
وهم بك أولى ، وإن رُوِّعت ... «عجوزٌ» على فِلذةٍ تلطِم
وتكفُرُ أنَّ السما لم تعُدْ ... تُغيثُ حَريباً ، ولا تَرْحَم
وأختٌ تشُقُّ عليك الجيوبْ ... فيُغرَزُ في صدرها مِعصَم
تناشِدُ عنك بريقَ النُّجوم ... لعلَّك مِن بينها تنجُم
وتَزْعُمُ أنك تأتي الصَّباحَ ... وقد كذَّبَ القبرُ ما تَزْعُم
لِيَشْمَخَ بفقدِكَ أنفُ البلاد ... وأنفي وأنفُهم مُرغم

* * *

أخي «جعفراً» بعُهود الاخا ... ءِ خالصَةً بيننا أُقسِم
وبالدمع بَعدَكَ لا يَنثني ... وبالحُزنِ بَعدَكَ لا يُهزم
وبالبيتِ تَغمرُهُ وحشةٌ ... كقبرك يَسأل هل تقدَم
وبالصحب والأهلِ «يستغربون» ... لأنَّك منحرفٌ عنهم

(١) الهمهمة : الكلام الخفي .
(٢) الأجذم : المجذوم المصاب بالجذام .
(٣) تستلئم : يريد تتجمع

يميناً لتَنهَشُني الذكريات ... عليك كما يَنهش الأرقم[1]
إذا عادني شبحٌ مُفرِحٌ ... تصدّى له شبحٌ مؤلِم
وأنّي عُودٌ بكفّ الريا ... حِ يسأل منها متى يُقصَم
أخي «جعفراً» وشجونُ الأسى ... ستَصرِم حبلي ولا تُصرَم[2]
أزِحْ عن حَشاك غُشاءَ الضمير ... ولا تكتُمَنّي ، فلا أكتُم[3]
فإنْ كانَ عندَك مِن مَعتَبٍ ... فعندي أضعافُه مَندَم
وإن كنتَ فيما امتُحِنّا به ... وما مسّنا قَدَرٌ محكَم
تُخَرِّجُ عُذراً يُسلّي أخاً ... فأنت المُدِلُّ به المُنعِم
عصارةُ عُمرٍ بشتّى الصنوف ... مليءٍ ، كما شُحِنَ المُفعَم
به ما أُطيقُ دفاعاً به ... وما هو لي مُخرِسٌ مُلجِم
أسالتْ ثراك دموعُ الشباب ... ونوّر منك الضريحَ الدم

---

(١) الأرقم : الأفعى .

(٢) صرم : قطع .

(٣) الغثاء : ما يخالط الضمير من كدرة . وأزح : أي صرح .

VI هاشم الوتري

● ألقاها الشاعر في الحفل التكريمي الذي أقيم للدكتور هاشم الوتري ، وكان عميداً للكلية الطبية ، بمناسبة انتخابه عضواً شرفاً في الجمعية الطبية البريطانية .. وذلك في شهر حزيران عام ١٩٤٩ .

● ولنظمها بواعث رواها الشاعر في المقابلة التي نشرت له في العدد الثاني من مجلة « المثقف العربي » لشهر حزيران ١٩٧١ ..

قال :

ـ ... كان الجو السياسي محتدماً ، وكنت أشعر أن الواجب يقضي بأن أحدد موقفي .. كان كل شيء يدفع الى الحدية : الجو السياسي .. المناسبة .. شخص نوري السعيد .. شخص الجواهري .. كنت موطناً نفسي حتى الموت !

ـ إتّصلوا بي تلفونياً ، وطلبوا إليّ بالحاح أن أُشارك بقصيدة في الاحتفال ، فتظاهرت بالرفض .. فألحوا ، وأصررت على الرفض .. وفي حقيقة الأمر كنت أُهلّلُ للطلب ، كنت أرقص وراء التلفون ، وإنما كان الرفض تظاهراً ودلالاً .. لأنني أردت الا أدع لهم مجالاً للتنصل من الدعوة اذا ما علموا بما كنت مُزمعاً عليه ..

ـ قلت لاسماعيل ناجي ـ سكرتير الوتري ـ إن القصيدةَ قد توقعهم في مأزق .. فقال : لا عليك ان نقابةَ الأطباء ستتحمل المسؤولية . « وبالمناسبة فالدكتور اسماعيل ناجي هذا هو نفسه الذي اذاع بياناً على الصحف يقول فيه : انهم لم يدعوني الى المشاركة في الاحتفال ، كل ذلك ـ والبطاقة « المذهّبة » بالدعوة إياها كانت ما تزال معي ـ ولربما كانت حتى الآن بين أوراقي » .

ويمضي :

ـ على هذا النحو تَثَبّتُ ، ومن فَوري عرضتُ مطبعتي للبيع ، ونشرتُ اعلاناً في الصحف بذلك .. اردتُ أن أدّخر ثمن المطبعة للعائلة ضَماناً لها وتَحسُّباً لما قد يحدث فيما بعد .. ولا أكتمك ان العائلة كانت يومئذ تشتري حتّى الخبزَ والحليبَ بالدين !!.

ـ وما إن نُشر الإعلان حتى صادفني في مقهى « حسن العجمي » شابٌ ذكر ان اسمه « حسن » .. كانت الجريدة مغلقة (يقصدِ جريدة « الرأي العام ») ، فعرض عليَّ حسن ـ ولم

أكن أعرفه من قبل ـ ان يقرضني ثمن المطبعة دون أن يطلب مني أية ضمانة . . فقلتُ الأفضـ ـ نرهنها ، فوافق بعد إلحاح مني و أعطاني في اليوم التالي ٥٠٠ دينار . وقد وفَّيتُها له بعد ـ بقليل ، اي بعد بيع المطبعة نهائياً .

ـ لقد أنعشني هذا أكثر فأكثر وزاد من عنفي في القصيدة ، بخاصة وانني قد اطمأننت . ـ حصلت عليه من نقود ، على مصير العائلة .

ـ وفي الليل . . في سطح الدار . . كنت منبطحاً على حصير ، وكنت أحذو ـ كما هي عادتي ـ بما أنظمه من القصيد . . كان صوتي رقيقاً جداً ومؤثراً . . وما ان وصلت المورد الذي يبدأ ـ « ايه عميد الدار شكوى صاحب » ، حتى سمعت زوجتي وهي خالة فرات تقول : « عوافي ـ فرات » . . كنت أظنها نائمة ، ففوجئت بها تنصت لي ، ولا تضنّ عليّ بالتشجيع . . مهما كـ ـ العقبى التي تنتظرها ومن معها !

ـ وقبل الموعد بيوم اعطيتُها النقود وسفَّرتهم جميعاً الى « النجف » وهيأت ما يلزم لما قـ يقع . .

ـ وحلَّ اليومُ الموعود . . كانت القصيدةُ قد اكتملت ، فلبست بدلة جديدة خُطتها للمناسبة . وذهبتُ وألقيتُ القصيدة . .

ـ كان المكانُ يغصُّ بالحضور ، وقد احتشد الشباب فيه احتشاداً ، غير انَّ احداً لم يَستعِدْ بيتـ واحداً من فرط الرهبة . . اما « الوتريّ » الممتدح المقصود فكان يتلفت حوله مُستغرباً ـ كالمُستغرب . . خائفاً أو كالخائف . . متنصِّلاً أو كالمتنصِّل . . وأمّا أقطابُ الحكم وكل وجوه البارزة تقريباً فقد أُخِذوا أخذَ الذين كفروا !!

« وأما أنا فقد مضيتُ في الإلقاء حتى النهاية . . وبعد أن أكملت مزّقت أوراقي وذريتها أمام الجمهور ، ثم غادرتُ المكان سيراً على الأقدام ومضيتُ الى المطبعة « حيث كانت هي مقرّي بعد سفر العائلة » .

ويختتم القصة :

ـ ومر يومان وثالث ولم يأخذني احدٌ . . وفي صباح اليوم الرابع جاؤوني ففتشوا المطبعة بحثاً عن القصيدة فلم يجدوها ثم اعتقلوني ومكثت في الاعتقال شهراً واحداً . . وأطلق سراحي بمناسبة العيد » .

« وفي معتقلي ـ في مديرية التحقيقات الجنائية ـ جاءني وفدٌ من الشباب ومعه « قصاصات القصيدة » الممزّقة وقد جمعوها من حديقة الصبح حيث أُقيم الاحتفال وذلك لغرض مقابلتها .

واذكر انها كانت قد ألصقت بعناية،عدا شطر من أبياتها أطارته الريح فأكملته لهم » .

ملحوظة : الجمل « المقوّسة » هي مما أضافها « السيد الجواهري » إلى « الطبعة الجديدة » .

مَجَّـدْتُ فيـكَ مَشـاعِـراً ومَـواهبـا   وقضيْتُ فَـرْضـاً للنـوابـغِ واجِبـا
بـالمُبـدعينَ « الخـالقينَ » تـنـوَّرَتْ   شتّى عـوالـمَ كُنَّ قبـلُ خـرائبـا
شـرفـاً « عميـدَ الـدارِ » عليـا رُتبـةٍ   بُـوِّئْتَهـا في الخـالـدين مـراتبـا
جـازَتْـكَ عن تَعَبِ آلفؤادِ ، فلم يكن   تعبُ الـدمـاغِ يَهُمُّ شهمـاً نـاصبـا
أعْـطَتْكَهـا كفٌّ تـضـمُّ نـقـائضـاً   تعيـا العقـولُ بحلِّهـا وغـرائبـا
مُـدَّتْ لـرفـعِ الأفضـلينَ مَكـانـةً   وهـوتْ لصفعِ الأعـدلينَ مَـطالبـا !
ومضَتْ تُـحـرِّرُ ألفَ ألفِ مقـالـةٍ   في كيفَ يحتـرمـونَ جيـلاً واثبـا
في حين تُـرهِقُ بـالتعنّتِ شـاعـراً   يَهـدي مَـواطنَـهُ ، وتُـزْهِقُ كـاتبـا
« التّيْمِسيّـونَ ! » الّـذين تنـاهَبـوا   هـذي البـلادَ حبـائبـاً وأقـاربـا
والمغـدِقـونَ على « البيـاضِ » نعيمَهُمْ   والخـالعـونَ على « السـواد ! » زرائبا
والحـاضِنـونَ الخـائنـينَ بـلادَهُـمْ   حَضْنَ الـطيـورِ الـرائمـاتِ زواغبـا
يَستصرخـونَ على الشّعُوب لُصـوصَهـا   في حينَ يَحتجـزونَ لِصّـاً سـاربـا
ويُـجَنِّـبـونَ الـكـلبَ وَخـزةَ واخـزٍ   ويُجَهِّـزُونَ على الجُمـوعِ مَعـاطِبـا
أُولاءِ « هـاشـمُ » مَنْ أروكَ بسـاعـةٍ   يصحـو الضميرُ بهـا ! ضميراً تـائبـا
فـاحمَـدْهُمُ أن قـد أقـامـوا جـانبـاً   وآذمُمْهُـمُ أن قـد أمـالـوا جـانبـا
وتـحـرَّسَنْ أنْ يقتضـوكَ ثـوابَـهـا !   وتـوقَّ هـذا « الصيـرفيَّ » الحـاسِبـا

* * *

لله درُّكَ أيُّ آسٍ مُـنـقِـذٍ   يُـزجي إلى الداءِ الـدواءَ كتـائبـا
سبعـونَ عـامـاً جُلْتَ في جَنَبـاتـهـا   تَبكي حَـريبـاً أو تُـسـامـرُ واصبـا
مُتحـدِّيـاً حُـكْمَ الـطبـاعِ ! ودافـعـاً   غَضَبَ السَّمـاءِ ، وللقضاءِ مُغـالِبـا !
تتلمَّسُ « النَّبَضـاتِ » تجـري إثْـرَهـا   خـلَجـاتُ وجهِـكَ راغبـاً أو راهبـا

ومُشارِفٍ! نَسَجَ الهَلاكُ ثيابَهُ ... ألبستَهُ ثوبَ الحياةِ مُجاذِبِ
ومُكابِدٍ كَرْبَ المماتِ شركتَهُ ... - إذْ لم تَجِدْ منجىً - عَناءَ كارِبِ
ومحشرَجٍ وقفَ الحِمامُ ببابِهِ ... فدفعتَهُ عنه فزُحزِحَ خائبِ
كم رُحْتَ تُطلِعُ من نجومٍ تختفي ... فينا ، وكم أعْلَيْتَ نجماً ثاقبا[1]
هذا الشَّبابُ ومِن سَناكَ رفيفُهُ ... مجدُ البلادِ بهِ يرفُّ ذوائبِ
هذا الغِراسُ وملءُ عينِكَ قرّةٌ ... أنّا قطفنا مِن جَناهُ أطايبِ
شذا ٱلمَعينُ ، وقد أسلتَ نَميرَهُ ... وجهُ الحياةِ به سيُصْبِحُ عاشبِ
هذي الأكُفُّ على الصدورِ نوازِلاً ... مثلُ الغيوثِ على الزُّروعِ سواكبِ

* * *

أوقفتَ للصَّرعى نهاراً دائبا ... وسهِرْتَ ليلاً « نابغيّاً » ناصبا[2]
وحضَنْتَ هاتيكَ الأسِرَّةَ فوقَها ... أُسْدٌ مُضَرَّجَةٌ تلوبُ لواغِبا
أرَجٌ من الذِكرى يلفُّكَ عِطْرُهُ ... ويَزيدُ جانبَكَ المُوطَّدَ جانبا
ولأنتَ صُنْتَ «الدارَ» يومَ أباحَها ... باغٍ يُنازِلُ في الكريهةِ طالبا
الغَيُّ يُنْجِدُ بالرَصاص مُزَمْجِراً ... والرُّشْدُ يُنجِدُ بالحجارةِ حاصِبا
وَلأنتَ أثخَنْتَ ٱلفؤادَ من الأسى ... للمُثخَنينَ مِن الجِراحِ تعاقُبا
أعراسُ مملكةٍ تُزَفُّ لمجدِها ... غُررُ الشَّبابِ الى التُرابِ كواكبا
الحاضنينَ جِراحَهُمْ وكأنهمْ ... يَتَحَضَّنونَ خرائداً وكواعبا
والصابرينَ الواهبينَ نُفوسَهُمْ ... والمُخجِلينَ بها الكريمَ الواهبا
غُرَفُ الجنانِ تضَوَّعَتْ جَنَباتُها ... بصديدِ هاتيكَ الجراحِ لواهبا[3]
وبحَشْرَجاتِ الذاهبينَ مُثيرةً ... للقادمينَ مواكباً فمواكبا

---

(١) البيت والأبيات الأربعة بعده اشارة الى الجيل الجديد من أطباء العراق الذين هم مدينون للسيد « الوتري » بالتعليم والتوجيه .

(٢) القطعة حتّى البيت : « وتعهّد الكفن الخضيب ... » إشارةٌ الى موقف السيد « الوتري » المشرّف من « وثبة كانون » وشهدائها ، وتقديم استقالته وهو في « الخلية الطبيّة » ببغداد احتجاجا على اقتحام « الشرطة » إيّاها .

(٣) غرف الجنان : يراد بها غرف المستشفى ورحباتها التي ضمت الجرحى والصرعى من شهداء يوم الوثبة .

غادى الحيا تلك القبورَ وإنْ غدت   بالنّاضحاتِ من الدّماءِ عواشبا،
وتعهَّد الكَفَنَ الخضيبَ بمثلِهِ   وطنٌ سيَبْعَثُ كلَّ يومٍ خاضِبا

* * *

بغدادُ كانَ المجدُ عندَكِ قَيْنَةً   تَلهو، وعُوداً يَستحِثُّ الضّاربا
وزِقاقَ خَمْرٍ تستَجِدُّ مَساحِباً   وهَشيمَ رَيْحانٍ يُذَرَّى جانبا
و«الجسرُ» تمنحُهُ العيونُ من المَها   في الناسِبينَ وشائجاً ومَناسِبا
الحَمدُ للتاريخِ حينَ تحوَّلَتْ   تلكَ المَرافِهُ فاستَحَلْنَ مَتاعبا
الشِّعْرُ أصبحَ وهو لُعْبَةُ لاعبٍ   إنْ لم يَسِلْ ضَرَماً و جَمْراً لاهبا
والكأسُ عادتْ كأسَ موتٍ ينتشي   زاهي الشبابِ بها، ويمسحُ شارِبا!
و«الجسرُ» يفخرُ أنَّ فوقَ أديمِهِ   جثثَ الضّحايا قد تَرَكْنَ مساحبا!
وعلى بريقِ الموتِ رُحْنَ سوافراً   بيضٌ كواعبُ، يندفعنَ عَصائبا

* * *

حدِّثْ عميدَ الدارِ كيفَ تَبدَّلَتْ   بُؤَراً، قِبابٌ كُنَّ أمسِ مَحارِبا
كيفَ استحالَ ٱلمجدُ عاراً يُتَّقى   والمكرُماتُ من الرِّجالِ مَعايبا
ولِمَ ٱستباحَ «ٱلوغدُ» جُرمةَ من سَقى   هذي الديارَ دماً زكيّاً سارِبا

* * *

إيهِ «عميدَ الدار» كلُّ لئيمةٍ   لا بُدَّ واجدةٌ لئيماً صاحبا
ولكلِّ «فاحشةٍ» ٱلمَتاعِ دَميمةٍ   سُوقٌ تُتيحُ لها دَميماً راغبا
ولقد رأى المستعمِرونَ فرائساً   منّا، وألفَوْا كلبَ صيدٍ سائبا!
فتعهَّدوهُ، فراحَ طوعَ بنَانِهِمْ   يَبْرُونَ أنياباً لهُ ومَخالبا
أعَرَفْتَ مملكةً يُباحُ «شهيدُها»   للخائنينَ ٱلخادمينَ أجانبا؟
مستأجَرينَ يُخرِّبونَ ديارَهُمْ   ويُكافأون على الخرابِ رواتبا
مُتَنمِّرينَ يُنَصِّبونَ صُدورَهُمْ   مِثلَ السِّباعِ ضَراوةً وتَكالُبا
حتى إذا جُدَّتْ وغىً وتضرَّمَتْ   نارٌ تلُفُّ أباعِداً وأقارِبا

لَزِمُوا «جُحورَهُمْ» وطارَ حليمُهُمْ ... ذُعْراً، وبُدِّلَتِ الأسودُ أرانبا

* * *

إيهٍ «عميدَ الدار»! شكوى صاحبٍ ... طَفَحَتْ لواعجُهُ فناجى صاحبا
خُبِّرْتُ أنَّكَ لستَ تبرحُ سائلاً ... عنّي، تُناشدُ ذاهباً، أو آيبا
وتقولُ كيفَ يَظَلُّ «نجم» ساطعٌ ... ملءُ العيونِ، عن المحافلِ غائبا
الآنَ أُنبيكَ اليقينَ كما جلا ... وضَحُ «الصُّباح» عن العيون غياهبا
فلقد سَكَتُّ مخاطِباً إذ لم أجِدْ ... مَن يستحقُّ صَدى الشكاةِ مُخاطَبا
أُنبيكَ عن شرِّ الطَّغامِ مَفاجِراً ... ومَفاخِراً، ومَساعِياً ومَكاسبا
الشّاربينَ دمَ الشَّبابِ لأنَّهُ ... لو نالَ من دَمِهِمْ لكانَ الشّاربا
والحاقدينَ على البلادِ لأنَّها ... حَقَرَتْهُمُ حَقْرَ السَّليبِ السّالبا
ولأنَّها أبداً تدوسُ أفاعياً ... منهمْ تَمُجُّ سمومَها.. وعقاربا
شَلَّتْ يدُ المستعمرينَ وفرضُها ... هذي العُلوقَ على الدّماءِ ضرائبا
ألقى إليهمْ وِزْرَهُ فتحمّلوا ... أثقالَهُ حَمْلَ «الثّيابِ» مشاجبا
وأذابَهُمْ في «المُوبِقاتِ» فأصبحوا ... منها «فُجوراً» في فجورٍ ذائبا
يَتَمَهَّلُ الباغي عواقبَ بَغْيِهِ ... وتراهُمُ يَستعجلونَ عواقبا
حتى كأنَّ مصايراً محتومةً ... سُوداً تُنيلُهُمُ مُنىً ورَغائبا
قد قلتُ لِلشّاكينَ أنَّ «عِصابةً» ... غَصَبَتْ حقوقَ الأكثرينَ تَلاعُبا:
ليتَ «الموالي» يَغصِبونَ بأمرِهِمْ ... بل ليتَهم يترَسَّمونَ «الغاصبا»
فيُهادِنونَ شهامةً ورُجولةً ... ويُحاربونَ «عقائداً»! ومذاهبا

* * *

أُنبيكَ عن شرِّ الطَّغامِ نكايةً ... بالمؤثرينَ ضميرَهمْ والواجبا
لَقَدِ ابْتَلُوا بي صاعقاً مُتَلَهِّباً ... وَقَدِ ابْتُلِيتُ بهمْ جَهاماً كاذبا[1]

---

(١) الجهام الكاذب : هو السحاب الذي لا يعقبه مطر .

حشَدوا عليَّ المُغرياتِ مُسيلةً   صغراً لُعابُ الأرذلينَ رغائبا
بالكاسِ يَقْرَعُها نديمٌ مالئاً   بالوعدِ منها آلحافتَيْن وقاطبا(١)
وبتلكُمُ الخَلَواتِ تُمْسَخُ عندَها   تُلْعُ الرِّقابِ من الظِّباءِ ثعالبا !!
وبأنْ أروحَ ضُحىً «وزيراً» مثلما   أصبحتُ عن أمْرٍ بليلٍ «نائبا»
ظنّاً بأنَّ يدي تُمَدُّ لتشتري   سقطَ آلمتَاع ، وأنْ أبيعَ مواهبا
وبأنْ يروحَ وراءَ ظهريَ موطنٌ   أسمنتُ نحراً عندَه وترائبا
حتى إذا عجَموا قناةً مُرَّةً   شوكاءَ ، تُدمي من أتاها حاطبا(٢)
وآستيأسُوا منها ، ومن مُتخشِّبٍ   عَنَتاً كصِلِّ الرَّملِ يَنْفُخ غاضبا
حُرٌّ يُحاسِبُ نفسَهُ أنْ ترْعَوي   حتَّى يروحَ لِمَنْ سواه مُحاسِبا
ويحوزَ مدحَ الأكثرينَ مَفاخراً   ويحوزَ ذَمَّ الأكثرينَ مثالبا !!
حتى إذا الجُنْديُّ شدَّ حِزامَهُ   ورأى الفضيلةَ أنْ يظَلَّ مُحاربا
حَشدوا عليه الجُوعَ يَنْشِبُ نابَهُ   في جلدِ «أرقطَ» لا يُبالي ناشبا !
وعلى شُبولِ اللَّيثِ خرقٌ نعالِهم !   أزكى من آلمُترهِّلينَ حقائبا(٣)
يتساءلونَ أينزِلُونَ بلادَهم ؟   أمْ يقطعونَ فدافِداً وسباسبا ؟
إنْ يعصِرِ آلمتحكِّمونَ دماءَهم   أو يغتدوا صُفْرَ الوجوه شواحبا
فالأرضُ تشهدُ أنَّها خُضِبَتْ دماً   منّي ، وكان أخو النعيمِ الخاضبا
ماذا يضُرُّ الجوعُ؟ مجدٌ شامخٌ   أنّي أظَلُّ مع الرعيَّة ساغبا
أنّي أظَلُّ مع الرعيَّةِ مُرْهَقاً   أنّي أظَلُّ مع الرعيَّةِ لاغبا
يتبجَّحُونَ بأنَّ مَوجاً طاغياً   سَدُّوا عليهِ مَنافذاً ومَساربا
كَذِبوا فملءُ فمِ الزّمانِ قصائدي   أبداً تجوبُ مَشارقاً ومَغاربا
تستَلُّ من أظفارِهم وتحطُّ من   أقدارِهِمْ ، وتثُلُّ مجداً كاذبا

---

(١) البيت والتاليان له تعريضٌ بالوصيّ على عرشِ العراق آنذاك الأمير عبد الاله .
(٢) القناة الشوكاء : هي التي يكثر في فروعها وأغصانها الشوك .
(٣) يريد الشاعر بـ « شبول » الليث أولاده وأطفاله .

أنا حتفهُم ألجُ البيوتَ عليهمُ ... أغري الوليدَ بشتمهمْ والحاجبا
خسئوا : فَلَمْ تَزَلِ الرّجولةُ حُرّةً ... تأبى لها غيرَ الأماثِلِ خاطبا
والأمثلونَ همُ السُّوادُ : فديتُهمْ ... بالأرذلينَ من الشُّراةِ مَناصبا
بمُمَلَّكينَ الأجنبيَّ نفوسَهُمْ ... ومُصَعَّدينَ على الجُموعِ مَناكبا

* * *

اعلِمتَ « هاشمُ » أيُّ وَقْدٍ جاحمٍ ... هذا الأديمُ تَراهُ نِضواً شاحبا ؟
أنا ذا أمامَكَ ماثلاً مُتَجبِّراً ... أطأ الطُّغاة بشسعِ نعليَ عازبا
وأمُطُّ من شفتيَّ هُزءاً أنْ أرى ... عُفْرَ الجباهِ على الحياةِ تكالُبا
أرثي لحالِ مُزَخرَفينَ حَمائلاً ... في حينَ هُمْ مُتَكَهِّمونَ مَضاربا
لـلّهِ درُّ أبٍ بَراني شاخصاً ... للهاجراتِ ، لحُرِّ وَجْهيَ ناصبا
أتبرَّضُ آلماءَ الزُّلالَ وغُنيتي ... كِسَرُ الرَّغيفِ مَطاعماً ومَشاربا
أوْصى الظِّلالَ الخافقاتِ نَسائِماً ... ألاَّ تُبَرِّدَ من شَذاتي لاهبا
ودعا ظلامَ اللَّيلِ أنْ يختطَّ لي ... بينَ النجومِ اللامعاتِ مَضاربا
ونهى طُيوفَ المُغرِياتِ عَرائساً ... عنْ أنْ يعودَ لها كرايَ ملاعبا
لستُ الذي يُعطي الزمانَ قيادَه ... ويروحُ عن نهجٍ تنهَّجَ ناكبا
آليتُ أقْتَحمُ الطُّغاةَ مُصَرِّحاً ... إذ لم أُعوَّدْ أنْ أكونَ الرّاتبا
وغَرَسْتُ رجليَ في سَعيرِ عَذابِهِمْ ... وَثَبَتُّ حيثُ أرى الدعيُّ الهاربا
وتركتُ للمشتفِّ من أسآرِهِمْ ... أن يستمنَّ على الضَّروعِ آلحالبا
ولبينَ بينَ مُنافقٍ متربِّصٍ ... رعيَ الظروف ! مُواكباً ومُجانبا
يلِغُ الدِّماءَ مع الوحوشِ نهارَه ... ويعودُ في اللَّيلِ ! التَّقيُّ الراهبا
وتُسِيلُ أطماعُ الحياةِ لُعابَهُ ... وتُثِيبُ منه سنامَهُ والغارِبا
عاشَ الحياةَ يصيدُ في مُتكدِّرٍ ... منها ، ويخبِطُ في دُجاها حاطبا
حتى إذا زوَتِ آلمطامِعُ وجهَها ... عنه ، وقطَّبَتِ اللُّبانةُ حاجبا
ألقى بقارعةِ الطريقِ رداءَه ... يَهدي المُضِلِّينَ الطريقَ اللاحِبا !
خطّانِ ما آفترقا ، فأمّا خُطَّةٌ ... يلقى الكميُّ بها الطُّغاة مُناصِبا

الجـوعُ يَرْصُـدهـا .. وإمّـا جِـطّةٌ   تـجتـرُّ منهـا طـاعِمـاً أو شـاربـا

* * *

لا بُـدَّ « هـاشمُ » والـزَّمـانُ كمـا تـرى   يُجـري مـع الصَّفْـوِ الـزُّلالِ شـوائبا
وآلفجـرُ ينصُـرُ لا محـالـةَ « ديكَـهُ »   ويُـطيـرُ من ليـلٍ « غـرابـاً » نـاعبـا !
وآلأرضُ تَغْمُـرُ بـالشّعـوبِ فلن تـرى   بُـومـاً مَشـومـاً يَسـتـطيبُ خـرائبـا
وآلحـالِمـونَ سَيَفْـقَهـون إذا آنجَلَتْ   هـذي الـطّيـوفُ خـوادعـاً وكـواذبـا
لا بُـدَّ عـائـدةٌ الـى عُـشّـاقِـهـا   تـلكَ العـهـودُ وإنْ حُـسِبنَ ذواهبـا

VII تنويمة الجياع

● نشرت في جريدة « الأوقات البغدادية »، العدد ٢٨ في ٢٨ آذار ١٩٥١ .

نامي جياعَ الشّعبِ نامي   حرسَتْكِ آلِهةُ الطّعامِ
نامي فإنْ لم تشبَعي   مِن يَقْظَةٍ فمِنَ المنام
نامي على زُبدِ الوعود   يُدافُ في عَسلِ الكلام
نامي تَزُرْكِ عرائسُ الـ   أحلام في جُنحِ الظلام
تتنوَّري قُرْصَ الرغيـ   ـف كدورةِ البدر التمام !
وتَرَيْ زرائبَكِ الفِسا   حَ مبلَّطاتٍ بالرُّخام

* * *

نامي تَصحّي ! نِعْمَ نو   مُ المرءِ في الكُرَبِ الجسامِ
نامي على حُمَةِ القنا   نامي على حدِّ الحُسام
نامي إلى يومِ النشو   رِ ويومَ يُؤذَنُ بالقيام
نامي على المستنقعا   تِ تَمُوجُ باللُّججِ الطَّوامي
زخّارةً بشذا الأقا   حِ يمدُّه نفخُ الخُزام
نامي على نَغَمِ البعو   ض كأنه سجعُ الحمام
نامي على هذي الطبيـ   ـعةِ لم تُحَلّ به « ميامي »
نامي فقد أضفى « العَر   اءُ » عليكِ أثوابَ الغرام
نامي على حلُمِ الحوا   صد عارياتٍ للحزام
متراقصاتٍ والسّيا   طُ تَجِدُّ عَزْفاً بارتزام[1]

(١) الارتزام : شدة الصوت ، وقد تعني شدة الضرب .

وتـغـازلـي والـنّـاعـمـا   تِ الـزّاحـفـاتِ مِن الـهـوام
نـامـي عـلـى مـهْـدِ الأذى   وتـوسّـدي خـدَّ الـرَّغـام[١]
وآستفـرشي صُمَّ الـحـصـى   وَتَـلَحَّفـي ظُللَ الـغَـمـام
نـامي فقـد أنهى «مُجيـ   ـعُ الشعبِ» أيّامَ الصيام
نـامي فـقـد غـنّى «إلـ   ـهُ الحرب» ألحانَ السلام!

* * *

نـامي جياعَ الشعبِ نـامي   الـفـجـرُ آذَنَ بـانـصـرام
والشمسُ لـن تُؤذيـك بـعـ   ـدُ بمـا تَـوَهَّـج من ضِـرام
والنـورُ لن «يُعمي!» جُفـو   نـاً قـد جُبِلنَ على الـظلام
نـامي كعهـدِكِ بـالكَـرى   وبلُطفـهِ من عـهـدِ «حـام»
نـامي .. غـدٌ يسقيـكِ مِن   عسـلٍ وخمـرٍ ألفَ جـام
أجـرَ الـذليـل، وبـردَ أفئـ   ـدةٍ إلى العليـا ظـوامي
نـامي . وسيـري في منـا   مِكِ ما آستطعتِ إلى الأمام
نـامي على تـلكَ العِـظا   تِ الـغُـرِّ مِـن ذاكَ الإمـام
يُـوصيـكِ أنْ لا تـطعمـي   مـن مـال ربِّـكِ في حُـطام
يُوصيكِ أنْ تَـدعي المباهجَ   والـلذائـذَ لِلّئـام
وتُـعـوضـي عـن كـلِّ ذ   لـك بـالسُّجـودِ وبـالقيـام
نـامي على الخُـطَبِ الـطِّوا   لِ مِن الغطارفة العظام[٢]!!
نـامي يُساقَطْ رزقُكِ المـوعـودُ فـوقَـكِ بـانـتـظام
نـامي عـلى تـلكَ المـبـا   هجِ لم تَدَعْ سَهْمـاً لـرامي
لم تُبقِ من «نُقلٍ!» يسـرُّك لـم تَجِئـهُ.. ومـن إدام
بَـنَـتِ الـبُيـوتَ وفـجَّـرتْ   جُردَ الصحارى والمـوامي[٣]

(١) الرغام : التراب .
(٢) الغطارفة : جمع غطريف (بكسر الغين) وهو السيد الشريف . وجاءت هنا من باب السخرية .
(٣) الموامي : جمع موماة وهي القفر .

نامي تَطُفْ حُورُ الجِنـ ـان عليكِ منها بالمُدام
نامي على البَرصِ المبيَّضِ من سوادِكِ والجُدام
نامي فكفُّ اللهِ تغسـ ـل عنكِ أدرانَ السَّقام
نامي فحِرزُ المؤمنينَ يذُبُّ عنكِ على الدوام
نامي فما الدُّنيا سوى «جسرٍ!» على نكدٍ مُقام

* * *

نامي ولا تتجادلي القولُ ما قالتْ «حَذام»
نامي على المجدِ القديـ ـمِ وفوقَ كُومٍ من عظام
تِيهي بأشباهِ العصا ميِّين! منكِ على «عِصام»
الرافعينَ آلهامَ مِن جُثثٍ فرَشْتِ لهم وهام
والواحمينَ ومِن دما ئِكِ يرتوي شرَهُ الوِحام
نامي فنومُكِ خيرُ ما حَملَ المؤرخُ من وِسام

* * *

نامي جياعَ الشعبِ نامي بُرِّئْتِ مِن عيبٍ وذام
نامي فانَّ الوحدةَ الـ ـعصماء تطلُبُ أنْ تنامي
نامي جياعَ الشعب نامي النَومُ مِن نِعَمِ السلام
تتوحَّدُ الأحزابُ فيـ ـه ويُتَّقى خطرُ الصِدام!
تهدا الجموعُ به وتَسـ ـتغني الصُّفوفُ عنِ انقسام
إنَّ الحماقةَ أن تَشُقّي بالنُّهوضِ عصا الوئام
والطيشُ أنْ لا تلجأي مِن حاكميكِ إلى احتكام
النفسُ كالفرسِ الجَمو حِ وعقلُها مثلُ اللجام
نامي فانَّ صلاحَ أمـ ـرٍ فاسدٍ في أنْ تنامي
والعروةُ الوثقى! اذا آسـ ـتيقظتِ تُؤذِنُ بانفصام
نامي وإلا فالصُّفو فُ تؤول منكِ إلى آنقسام

نامي فنومُكِ فتنةٌ ... إيقاظُها شرُّ الأثام
هل غيرُ أنْ تتيقّظي ... فتعاوِدي كرَّ الخِصام

* * *

نامي جياعَ الشعبِ نامي ... لا تَقْطَعي رزقَ الأنام
لا تقطعي رزقَ المُتا ... جر ، والمُهندس ، والمحامي !
نامي تُريحي الحاكمي ... نَ منِ اشتباكٍ والتحام
نامي تُوَقَّ بكِ الصِّحا ... فةُ من شكوكٍ واتهام
يَحْمَدْ لكِ القانونُ صُنْـ ... ـعَ مُطاوِعٍ بِسَلِسِ الخُطام
خلِّ «الهُمامَ !» بفضلِ نو ... مكِ يتّقي شرَّ الهُمام
وتجنّبي الشُّبُهاتِ في ... وعيٍ سيوصَمُ باجترام

* * *

نامي فجِلدُكِ لا يُطيـ ... ـقُ إذا صحا وقعَ السِّهامِ
نامي وخلِّي الناهضيـ ... ـنَ لوحدِهم هدفَ الرّوامي
نامي وخلّي اللائميـ ... ـنَ فما يُضيرُكِ أنْ تُلامي !
نامي فجُدْرانُ السُّجو ... نِ تعِجُّ بالموتِ الزؤام
ولأنتِ أحوجُ بعدَ أتـ ... ـعابِ الرُّضوخِ إلى جِمام
نامي يُرَحْ بمنامكِ «الزُّعماءُ!» من داءٍ عُقام
نامي فحقُّكِ لنْ يضيـ ... ـعَ ولستِ غُفْلاً ! كالسَّوام
إنَّ «الرُّعاةَ !» الساهريـ ... ـنَ سيمنعونك أن تُضامي

* * *

نامي على جَوْرٍ كما ... حُمِلَ الرضيعُ على الفِطام
وقَعي على البلوى كما ... وقع «الحسامُ !» على الحسام
نامي على جيشٍ من الآ ... لامِ محتشِدٍ لُهام[1]

(١) اللهام : الجيش العظيم .

أعطي القيادةَ للقضا   ءِ وحكِّميهِ في الزِّمام
وآستسلمي للحادثا   تِ المُشفقاتِ على النيام
إنَّ التيقّظَ ـ لو علمـ   ـتِ ـ طليعةُ الموتِ الزُّؤام
والوعيُ سيفٌ يُبتلى   يومَ التقارُعِ ! بانثلام(١)

* * *

نامي شَذاةَ الطُّهرِ نامي   يا دُرَّةً بينَ الرُّكام(٢)
يا نبتةَ البلوى ويا   ورداً ترعرعَ في اهتضام
يا حُرَّةً لم تدرِ ما   معنى آضطغانٍ وآنتقام !
يا شُعلةَ النُّورِ التي   تُعشي العيونَ بلا آضطرام !
سبحانَ ربِّكِ صورةً   تزهو على الصُّورِ الوِسام
إذْ تختفينَ بلا آهتمام   أو تُسفرينَ بلا لثام
إذْ تحملينَ الشرَّ صا   برةً من الهُوجِ الطُّغام
بُوركتِ من «شفعٍ» فانْ   نزلَ البلاءُ فمِنْ «تُؤام»(٣)
كم تصمُدينَ على العتا   ب وتسخرينَ من الملام !
سبحانَ ربِّكِ صورةً   هي والخطوبُ على آنسجام

* * *

نامي جياعَ الشعبِ نامي   النومُ أرعى للذِّمام
والنَّومُ أدعى للنزو   ل على السَّكينةِ والنظام
نامي فانَّكِ في الشدا   ئدِ تخلُصينَ من الزِّحام
نامي جياعَ الشعبِ لا   تُغْنَيْ بسِقطٍ من كلامي

---

(١) يبتلى : يصاب .
(٢) الشذاة : المسك .
(٣) الشفع : الزوج ، الاثنان . التؤام : جمع التوأم .

نــامي فمــا كــانَ القصيـ ـدُ سـوى خُرَيْـزٍ في نظام
نــامي فقــدْ حُـبَّ العـمــا ءُ عنِ المساوىء ، والتعامي
نــامي فبئسَ مـطامــعُ الـ ـواعينَ ! مِن سيفٍ كَهام[1]
نــامي : إلـيـكِ تـحيَّـتـي وعليـكِ ، نـائمـةً ، سـلامي

نامي جياعَ الشعبِ نامي
حرَسَتْكِ آلهة الطُّعام

(١) الكهام : لا يقطع .

VIII خلّفت غاشية الخنوع . .

● أُلقيت في الحفل المهيب الذي أقيم في دمشق عام ١٩٥٦ احتفالا بذكرى مصرع الشهيد عدنان المالكي . وكان الشاعر ممثلاً للعراق في هذا الحفل بدعوة تلقاها من الجيش السوري . وقد اضطر الى الاقامة في سورية قرابة عام ونصف العام من جراء تنمر المسؤولين آنذاكِ وحنقهم بسبب هذه القصيدة . وكان طوال هذه المدة ضيفاً على الجيش السوري .

خلَّفتُ غاشيةَ الخنوعِ ورائي ... وأتيتُ أقبِسُ جمرةَ الشهداءِ
ودرجتُ في دربٍ على عَنَتِ السُّرى ... ألقٍ بنورِ خطاهمُ وضّاء
خلّفتها وأتيت يعتصرُ الأسى ... قلبي وينتصبُ الكفاحُ إزائي
وحمِدْتُ نفساً حُرّةً لم تنتقص ... شَهْدَ الوفاءِ بعلقم الإغراء
صبغانِ يأتلقان ما عصفَ الدُّجى ... بالناس لونُ سناً ولونُ دماء
يلدانِ فجراً صادقاً حلوَ السَّنا ... خضِلَ الظلال منعَّمَ الأفياء
من عهد « قابيلٍ » وكلُّ ضحيّةٍ ... رمزُ اصطراع الحقِّ والأهواء
ومرارةُ الثكل المقدّس إرثة ... من «آدمٍ» جاءت ومن «حوّاء»
وفظاعةُ التاريخ بلوى فكرةٍ ... تَهدي السبيلَ بفكرة عمياءِ
قد قلتُ للإلفِ الخدينِ يدُلُّني ... أنّى تكون معالمُ الفيحاء ؟
قف بي على النَّسر الخضيب ولُمَّ لي ... منه نسيلَ قوادمٍ حمراء[1]
وتخطَّ بي أرضاً تعفَّرَ فوقها ... ملكُ السماءِ مدوِّخُ الأجواء
قف بي فلستُ بمأتمٍ لرثاءِ ... أيُهان عُرْسُ رجولةٍ ببكاء
قف بي ألمّ هنا قوافيَ جُمِّعت ... للمجدِ من ألِفٍ به أو ياء
أنا لا أرى العصماءَ غيرَ عقيدةٍ ... منسابةٍ في فكرةٍ عصماء

(١) النسيل : ما سقط من ريش الطائر .

هذا أنا .. عَظْمُ الضحيَّةِ ريشتي / أبداً ولفْحُ دمائها أضوائي
أستلهم النغَمَ الخفيَّ يموجُ في / جُرح الشهيد بثورةٍ خرساء
وأحِسُّ أنَّ يدَ الشهيد تجرُّني / لتلُفَّني وضميرَهُ بِرداء
هاتيكَ أبياتي يصوغ خيالَها / دون « العناصر » عنصرُ الأرزاء
وأولاءِ أزهاري يُرعرِع نشأها / نبعُ الأسى وخميلةُ الضرّاء
كسبيكةِ الإبريزِ تعدل قوَّةُ الشهداء فيها رقَّةَ البؤساء
قالوا قرابينٌ ، فقلتُ أرادها / للأرض مَن وصَّى بها لسماء
عُنيَ الالهُ بها فصيَّرَ أمرَها / للناسِ في أخذٍ لهم وعطاء
واختارَ للفذْيِ المفضَّلِ صفوةً / مِن ناهضينَ بثقله أكفاء
يهبونَ أرواحاً فتنهضُ أُمَّةٌ / شمَّاء مُرساةٌ على الأشلاء
وأثابهم عنها الخلودَ فها همُ / نُصُبٌ شخوصٌ في عيونِ الرائي(١)

* * *

عدنانُ إنَّ دماً وهبتَ رسالةٌ / أنا من صميمِ دعاتها الأمَناء
آمنتُ بالحُمر النوافح في الثَّرى / يبساً ، أريجَ الواحة الخضراء(٢)
المهدياتِ العُمْيِ أيةَ رؤية / والمسمعاتِ الصمَّ أيَّ دعاء
والمنزِلات على المَدى سُورَ الهدى / ورسالةَ الآباءِ للأبناء
والجاعلاتِ « الجيلَ » جسر رديفه / وبنيهِ للآتينَ رمزَ فداء
آمنتُ لا وحي العقيدةِ وحدَها / لكنْ بما أسلفتُ من خُلَصائي
آمنتُ إيمانَ الحجيج بقصدِهِ / فهناك لي جَدَثٌ على البطحاء(٣)
آمنتُ إيمانَ النهار بشمسه / فلقد غُمرتُ بنورها الوضاء
آمنتُ إيمانَ الدماءِ بنفسها / فأنا الصبيغُ بها صباحَ مساء

* * *

---

(١) النصب (بضمتين) جمع نصاب كالأنصاب وهي التماثيل .
(٢) يريد بـ « الحمر » : الدماء .
(٣) اشارة الى قبر أخيه الشهيد « جعفر الجواهري » في النجف .

عدنانُ لو أفضى إليك ندائي … ولو آستمعتَ للهفتي ودعائي
ولوِ آنعطفتَ الى أحبُّتكَ الألى … يتصيَّدونَ رؤى القريب النائي
أطريكَ لو أنجاكَ مُطرٍ من أذى … ولوِ آستردُّكَ سالماً إطرائي
عدنانُ يا لُطفاً تفجَّرَ عن دمٍ … يا جدولاً ينسابُ في صحراء
يا ضِحكةَ الفجر النديِّ تهشمت … بنعيبِ فُوهةِ بومةٍ نكراء(1)
قالوا أتعرفه ؟ فقلتُ وكنهَهُ … عرفانَ نور الشمس باللألاء
ولَرُبَّ أرواحٍ تُذيعُ صفاتِها … حتى وإنْ عَريتْ عن الأسماء
يا أيُّها البطلُ الموحُدُ أمَّةً … بدمائه ، قُدِّسْتَ من بناء
أسلفتَ للأجيال خيرَ عَطاءٍ … ولقيتَ من عُقباكَ خيرَ جزاء
وأقمتَ من ذكراكَ مزحفَ فيلقٍ … في كلِّ معركةٍ وخفقَ لواء
اليومَ تحصدُ أمَّةٌ حُلوَ الجنى … ممَّا زرعتَ بها من الخلفاء
الحارسينَ الشعبَ من أعدائه … والشعبُ يحرسُهم من الأعداء
والشاربينَ بمثلِ ما يسقونه … بالحُبِّ صُنْعَ النُّخْبَةِ النُدَماء
عدنانُ لا ثأرٌ فأنت مبرَّأٌ … من ضِغنةٍ ، عَفٌّ عن الجبناء
كَفَتِ الجريمةُ خزيةً ونكايةً … لمعذِّبينَ بجرمهم تُعَساء
عدنانُ ما جدوى قصاصك من يدٍ … ألوى بها مستعمرٌ ، جذّاء(2)
عدنانُ ثأركَ أنْ تُطوِّح أمَّةٌ … بركائزِ الموحينَ للعملاء

* * *

عدنانُ أنطِقْني فقد خَنَقَ الشَّجا … بفمي البليغِ مقالةَ البلغاء
حاسبتُ نفسي والأناة تردُّها … في معرضِ التصريح للإيماء
بيني لُعنتِ فلستُ منكِ وقد مشى … فيكِ الخمولُ ولستِ من خُلَطائي
ماذا يَميزكِ والسكوت قسيمة … عن خانعٍ ، ومهادن ، ومرائي

(١) يريد بنعيب فوهة البومة النكراء ، أزيز الرصاص الذي انطلق من مسدس القاتل الاثيم .
(٢) جذاء : مقطوعة .

أباضعفِ الإيمان يخدع نفسَهُ مَن سنَّ حُبَّ الموت للضعفاء ؟
أيزُمُّ من شفةٍ على عذباتها نضحتْ أماني عزَّةٍ وإباء ؟
خلّي النُّقاطَ على الحروف وأوغلي في الجهر ما وسعتْ حروفُ هجاء
ما أنتِ إذ لا تصدَعينَ فواحشاً إلا كراضيةٍ عن الفحشاء

* * *

أضحيَّةَ الحلفِ الهجين بشارة لكَ في تكشّفِ سوءةِ الهُجَناء(١)
أسطورة «الأحلاف» سوف يمُجُّها التا ريخُ مثلَ خرافة «الحلفاء»
سَرعان ما تنهدّ بعد أوارةٍ تعشي العيون كفحمة الطُّرْفاء
قالوا «تعاقدنا» فقلتُ هنئتمُ بقِرانِ فَرطِ خناً بفرطِ غباء
وا هُزأة الأحلاف بين مسخَّرٍ ومسخَّرين ، وسيِّدٍ وإماء
يا من رأى «حلفاً» عجيباً أمرهُ بين الثَّرى وكواكب الجوزاء
وتعلّقت هُزْءاً على أضوائه بنيوبِ ذؤبانٍ أكارعُ شاء

* * *

هاتيكَ أنعم حلفةٍ وإخاء إعصار طاعون وريح وباء
وعصارةٌ للرجس تنسِفُ ما آبتنى الأجدادُ من أكرومةٍ وحياء
وجيوشُ بغيٍ تستعينُ بمثلها من خائني وطنٍ ومن دخلاء
نسجوا نسيجَ العنكبوتِ وها همُ منه بليلةِ حاطبٍ عشواء
واهي الخيوط يشِفُّ عمّا تحته فكأنهم منه بغيرِ غطاء
واعتاصَ رتقُ فتوقه حتى مشى سأمُ الكلال على يدِ الرُّفَاء

* * *

دوّى على المستعمرينَ صَواعقاً وعيُ الشعوب ويقظةُ الدَّهماء

---

(١) المقصود هنا هو « حلف بغداد » الذي كان الشهيد في جملة الاحرار الشجعان الذين يناصبونه وعاقديه العداء .

وتكشّفوا عُرياً على أضوائها   مثلَ اللصوص بليلةٍ قمراء
وتقيَّحت من زِمنةٍ فتعفَّنت   بصديدهنَّ ضمائرُ الأجَراء
فهمُ كفاجرةٍ تغطّي جهدَها   صدقَ الفجور بكاذبِ الخُيَلاء
وهم كخرقاء تُنَفِّش عِهنها   صيفاً وتَنقض غزلها بشتاء[1]
وهم يزمُّون الحقائبَ خشية   من فجأةِ الأقدارِ كالنزلاء
ستُغِذُّ في غدِ القريب كتائبٌ   لحتوفِ معتصمينَ كالزّباء
ستدوسُ أقدامُ الشعوب كخرقةٍ   مهروءةٍ مَن كانَ سوطَ بلاء
سيرَوْن كيف تجيدُ في إبانها   صنعَ المعاجز جمرةُ البغضاء
سَيرى عَتادُ الأجنبيِّ بعينه   مرمى عقيدةِ أمَّةٍ عزلاء
ستعود تُصهَر طلقةً وقذيفة   ترمي الطغاةَ سلاسلُ السجناء

* * *

عَوَّدتُ «جِلَّقَ» بالضحايا جمَّةً   من كيدِ همّازٍ بها مشّاء
من سائرينَ القَهقَرَى لم يعرفوا   بين الجهاتِ الستِّ غيرَ وراء
عوَّدتُها بأغرَّ أبلجَ مُصْلَت   كالسّيف «شكري» كاشفِ الغمّاء
بالحامل الأعباءِ يشمخُ فوقها   أملُ العُروبةِ أثقلُ الأعباء
بمسعَّر الجمراتِ يحدو أمَّةً   لم تخلُ في الأزمات من حدّاء
عودتها بشبيبةٍ، رأد الضحى   من بعضها ولطافةُ الأنداء
عوَّدتُها بالمالكيِّ ورهطه   من صفوةِ العُقَداءِ والزُّعماء
مِن ناذرين نفوسَهم لم يعرفوا   فيهنَّ غيرَ فريضةٍ وأداء
بشُراةِ موتٍ يزحفون إلى الوغى   زحفَ الحبيبِ لموعدٍ ولقاء
وبراقدٍ في « ميسلونَ » وطيفه   متنقلٌ ينهى عن الإغفاء[2]

* * *

---

(١) العهن : الصوف .

(٢) يريد بالراقد في « ميسلون » الشهيد البطل القائد السوري « يوسف العظمة » الذي قتل على أبواب دمشق وهو يصد الجيوش الفرنسية المحتلة الزاحفة اليها .

يا شامُ يا لمحَ الكواكب في دجى ... يا موكبَ الأعراس في صحراء
يا موئل الذكرى يغطّي أرضَها ... وسماءَها حشدٌ من الأصداء
يا أمَّ «أقيالٍ» ومدرجَ أمّةٍ ... وعرينَ أشبالٍ وكهفَ رجاء(1)
يا أختَ «غسّانٍ» ينادمُ رهطَه ... يوماً بجِلّقَ - سيّدُ الشعراء(2)
يا بنتَ «مروانٍ» يركّز رايةً ... حمراءَ فوقَ رمالكِ السمراء
يا ملعبَ البيض الغرائر يمّحي ... يومُ الغرام به بيوم لقاء
أبداً يضوع به لفتيانِ الحمى ... غَزَلٌ يذوبُ على لظى الهيجاء(3)
جَلَّ العُلا أبُنيتِ من أشلاءِ ... أرُفعتِ فوقَ جماجمٍ ودماء ؟
لله أنتِ أكلُّ يومكِ حاشد ... برجولة ومروءة وفتاء ؟
في أيِّ جوٍّ عابسٍ لم تُسفري ... ريّا الجنانِ نديّةَ الأضواء ؟
وبأيِّ سُوحِ مكارمٍ لم يرتفع ... عَلَمٌ عليكِ مثلثُ الأجزاء ؟
اليومَ عيدُ الواهبين ، وفي غدٍ ... عيدُ الفتوح ، وأمسِ عيدُ جلاء
قُدُماً دمشقُ لسُنّةٍ عُوِّدتِها ... في الحمدِ من عودٍ على إبداء
أفْزَعْتِ من محل الخطوب سياسةً ... بنّاءةً ونُتِجتِ من عُشَراء
سَلِمَتْ يداكِ فقد قسوت عليهما ... في عصر رأسِ الحيَّةِ الرقطاء
لم يبقَ منها غيرُ سؤر حُشاشةٍ ... يُلوى بها ذنبٌ وغير ذِماء
أنهي فديتُكِ أمرَها وتخلّصي ... منها ومن قِشْرٍ لها ملساء
وتحضّني جيلاً أسلتِ لرعيه ... خيرَ الصدورِ وأكرم الأثداء
رُدّي الأمانةَ يستسرُّ بنورها ... «عدنانُ» وهو بلُجّةِ الظلماء
أنفاسُكِ الروحاء هُنَّ بقيّةٌ ... للمجدِ من أنفاسكِ الصُعَداء
يا كوكبَ الشهداء شكوى مُرَّةً ... لك ترتمي من كوكب الشعراء
قسماً بقبرك وهي حِلفةُ صادقٍ ... أجلى بياناً من أجلِّ ثناء

---

(1) الأقيال : جمع قيل ويريد السادة .

(2) المراد بـ «سيد الشعراء» : حسان بن ثابت .

(3) يضوع : ينتشر .

ما ضيعةُ الشهداء في أسر الرَّدى   كمتاهةِ الشهداء في الأَحياء
في كلِّ يومٍ ميتةٌ ملحودةٌ   بالصُّبرِ آونةً وبالإغضاء
وبكلِّ زاويةٍ ضميرٌ يلتوي   لَيَّ الطعين بحربةٍ عقفاء
أبداً تنزُّ دماً جراحُ كرامةٍ   هانتْ هوان الجُرح في عجماء[1]
حَسْبُ الكريم من الأذى إحجامه   حتى عن الشكوى من الإيذاء
وكَفَى الشجاعَ رويّةً وعزيمةً   ذلاًّ تُمنِّي عيشة الجبناء
وسُقيتَ من وعي البلاد وعزِّها   ما يصطفيكَ بروضةٍ غنّاء

---

(١) العجماء : البهيمة .

المصادر والمراجع

1) إبن رشيق 1972 ــ
أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، الطبعة الرابعة، دار الجيل، بيروت، 1972.

2) أبو تمّام 1968 ــ
ديوان أبي تمّام، شرح وتعليق شاهين عطيّة، بيروت، 1968.

3) أبو سعد 1959 ــ
أحمد أبو سعد، **الشعر والشعراء في العراق 1900 ــ 1958**، بيروت، 1959.

4) أبو شادي 1959 ــ
أحمد زكي ابو شادي، **شعراء العرب المعاصرون**، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1958.

5) أبو نواس 1953 ــ
ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، 1953.

6) أنيس 1972 ــ
إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1972.

7) البحتري 1962 ــ
ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، 1962.

8) بدوي 1962 ــ
M.M. Badawi, **A Critival Introduction to Modern Arabic Poetry,**
Cambridge University Press, 1975.

9) البصري 1968 ــ
عبد الجبار داود البصري، **مقال في الشعر العراقي الحديث**، دار الجمهورية، بغداد، 1968.

10) البقيلي 1972 ــ
فاروق البقيلي، **الجواهري: ذكريات أيّامي**، بيروت، 1972.

11) البياتي 1972 ــ
عبد الوهاب البياتي، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، دار العودة، بيروت 1972.

12) البيان الشيوعي ــ
بيان الحزب الشيوعي، ترجمة الياس شاهين، دار التقدم، موسكو، د. ت.

13) التكريتي 1989 ــ
سليم طه التكريتي، **محمد مهدي الجواهري**، رياض الريّس للكتب والنشر، لندن، 1989.

14) جبرا 1982 ــ
جبرا ابراهيم جبرا، **النار والجوهر، دراسات في الشعر**، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.

15) جبران 1988 ــ
سليمان جبران، «مدخل الى دراسة الظاهرة الجواهرية»، **الجديد**، حيفا، أيلول، 1988.

16) جبران 1989 ـــ
سليمان جبران، **المبنى واللغة في شعر عبد الوهاب البياتي**، دار الاسوار، عكا، 1989.

17) الجواهري 1973 ـــ
محمد مهدي الجواهري، **ديوان الجواهري**، بغداد، 1973.

18) الجواهري 1982 ـــ
محمد مهدي الجواهري، **ديوان الجواهري**، أربعة مجلدات، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، 1982.

19) الجواهري 1988 ـــ
محمد مهدي الجواهري، **ذكرياتي**، الجزء الاول، دار الرافدين، دمشق، 1988.

20) الجواهري 1991 ـــ
محمد مهدي الجواهري، **ذكرياتي**، الجزء الثاني، دار الرافدين، دمشق، 1991.

21) الجيوسي 1956 ـــ
سلمى الخضراء الجيوسي، «قرأت العدد الماضي من الآداب ـــ القصائد»، **الآداب**، بيروت، العدد 10، 1956.

22) الجيوسي 1978 ـــ
Salma Khadra Jayyusi, **Trends and Movements in Modern Arabic Poetry,** Vol. I, Leiden, 1978.

23) الحصري 1967 ـ
ساطع الحصري، **مذكّراتي في العراق، 1921 ـ 1941**، دار الطليعة، بيروت، 1967.

24) الحماسة د. ت. ـ
أبو تمّام، **ديوان الحماسة**، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، د. ت.

25) الخاقاني 1954 ـ
علي الخاقاني، **شعراء الغريّ**، الجزء العاشر، المطبعة الحيدريّة، النجف، 1954.

26) الخوري 1972 ـ
بشارة الخوري، **شعر الأخطل الصغير**، الطبعة الثانية، بيروت، 1972.

27) خوري 1955 ـ
رئيف خوري، «قرأت العدد الماضي من الآداب»، **الآداب**، بيروت، العدد 2، 1955.

28) الخياط 1967 ـ
جلال الخياط، «الشعر العراقي في مراحله الثلاث»، **الآداب**، بيروت، العدد 9، 1967.

29) الخياط 1970 ـ
جلال الخياط، **الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور**، دار صادر، بيروت، 1970.

30) الدجيلي 1959 —
عبد الكريم الدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، معهد الدراسات العربية العالية، بغداد، 1959.

31) الدجيلي 1972 —
عبد الكريم الدجيلي، **الجواهري شاعر العربيّة**، مطبعة الآداب، النجف، 1972.

32) الرصافي 1976 —
معروف الرصافي، **ديوان معروف الرصافي**، دار الحرية، بغداد، 1976.

33) الريحاني 1957 —
أمين الريحاني، **قلب العراق**، بيروت، 1957.

34) السامرائي 1980 —
ابراهيم السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، الطبعة الثانية، بيروت، 1980.

35) السامرائي 1977 —
عامر رشيد السامرائي، **المعاول، دراسات نقديّة في الشعر العراقي الحديث**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1977.

36) السامرائي 1983 —
ماجد أحمد السامرائي، **التيّار القومي في الشعر العراقي الحديث**، دار الحريّة، بغداد، 1983.

37) سلوم 1959 —
داود سلوم، **تطوّر الفكرة والاسلوب في الأدب العراقي**، بغداد، 1959.

38) سلوم 1962 ــ
داواد سلوم، **الأدب المعاصر في العراق**، بغداد، 1962.

39) سوميخ 1986 ــ
ساسون سوميخ، «العلاقات النصية في النظام الأدبي الواحد»، **الكرمل**، حيفا، 7(1986).

40) سوميخ 1992 ــ
Sasson Somekh, "The Nẹo Classical Arab Poets", in M.M. Badawi (ed.), **Modern Arabic Literature,** Cambridge University Press, 1992.

41) الشريف الرضي ــ
الشريف الرضي، **ديوان الشريف الرضي**، دار صادر، بيروت، د. ت.

42) شعر 1968 ــ
«الشاعر الأصيل شاعر حتى المشنقة»، **شعر**، بيروت، ربيع 1968.

43) شكري 1970 ــ
غالي شكري، **مذكرات ثقافة تحتضر**، بيروت، 1970.

44) شكري 1971 ــ
غالي شكري، «مواجهة نقدية»، **دراسات عربيّة**، أيلول/ سبتمبر 1971.

45) شوقي 1964 ــ
أحمد شوقي، **الشوقيات**، القاهرة، 1964.

46) صالح 1968 ــ
مدني صالح، «الأديب المتكامل والشعر عند العرب»، **الآداب**، بيروت، العدد 1، 1968.

47) العباسي 1957 ــ
خضر العباسي، **شعراء الثورة العراقية**، بغداد، 1957.

48) عبود 1952 ــ
مارون عبود، **دمقس وأرجوان**، حريصا (لبنان)، 1952.

49) عز الدين 1965 ــ
يوسف عز الدين، **الشعر العراقي الحديث واثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه**، القاهرة، 1965.

50) عطالله 1992 ــ
الياس ذيب عطالله، **التجربة الحياتية والشعرية بين أبي الطيب المتنبي ومحمد مهدي الجواهري**، كلية مار الياس، عبلين، 1992.

51) علوان 1975 ــ
علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، وزارة الإعلام، بغداد، 1975.

52) العلوي 1986 ــ
حسن العلوي، **الجواهري ديوان العصر**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1986.

53) علي بن الجهم 1949 ــ
علي بن الجهم، **ديوان علي بن الجهم**، تحقيق خليل مردم، دمشق، 1949.

54) العوادي 1985 ــ
عدنان حسين العوادي، **لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية**، دار الحرية، بغداد، 1985.

55) لازم 1971 ـــ

عربية توفيق لازم، **حركة التطوّر والتجديد في الشعر العراقي الحديث**، بغداد، 1971.

56) لؤلؤة 1973 ـــ

عبد الواحد لؤلؤة، **البحث عن معنى، دراسات نقدية**، دار الحرية، بغداد، 1973.

57) المتنبي 1958 ـــ

ديوان المتنبي، دار بيروت ودار صادر، بيروت، ١٩٥٨.

58) المعلقات السبع ـــ

أبو عبد الله بن أحمد الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، دار القاموس الجديد، بيروت، د. ت.

59) الملائكة 1962 ـــ

نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بيروت، 1962.

60) الواعظ 1974 ـــ

رؤوف الواعظ، **الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث**، دار الحرية، بغداد، 1974.

الفهرس

THE COLLECTION OF OPPOSITES
A STUDY IN THE AUTOBIOGRAPHY & POETRY OF (AL-JAWAHERI)

نقد أدبي
CRITIQUE

مجمع الأضداد

دراسة في سيرة

الجواهري

وشعره

بداية هذه الدراسة كانت محاولة للوقوف على سرّ هذه الشاعريّة الفذّة : ما هي المقوّمات الفنيّة في القصيدة الجواهريّة ، وكيف تأتّى لهذه القصيدة الجمع بين الصياغة الكلاسيكيّة والقيم الحديثة ، لتنال بذلك إعجاب التقليديّين والمجدّدين من النقّاد والشعراء على حدّ سواء ؟

إلاّ أنّ النظر في القصيدة ذاتها سرعان ما اضطرّنا إلى النظر في سيرة الشاعر أيضاً ، وفي البيئة السياسيّة الثقافيّة في النجف حيث كانت سنوات تكوينه ونشأته . ذلك أنّ القصيدة الجواهريّة تتصل اتّصالاً حميماً بحياة الشاعر العاصفة المتناقضة ، وبالتربة النجفيّة المتميّزة الّتي نبت فيها ، حتّى يمكن القول إنّ شاعريّة الجواهري هي انعكاس صادق للبيئة النجفيّة الخاصّة والسيرة الجواهريّة الحافلة بالاضطراب والتناقض .

رغم إعجابنا الّذي لا يخفى بشاعريّة الجواهري ، حاولنا تناول سيرته وشعره بموضوعيّة وتجرّد ، وعسى أن تساهم دراستنا هذه في التعريف بهذه الشاعريّة الفذّة ومكانتها في تاريخ الشعر العربيّ المعاصر .

سليمان جبران

ISBN 9953-36-102-9

